Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

18



Институт
за историју уметности

Београд
1987.

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 18, 1987.

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, Број 18, Београд 1987.
UDK 7(091)"04—17", YU ISSN 0350—1361

Садржај

Чланци

Сведочанства

Књиге

Памятники древнерусской архитектуры в Чернигово—Северской земле

В. П. Коваленко, П. А. Раппопорт

UDK 72.033.2(47)

Чернигово-Северская земля была одной из важнейших в политическом и культурном отношении областей домонгольской Руси. Эта земля являлась также и одним из крупных архитектурно-строительных центров. До последнего времени здесь было известно 5 сохранившихся памятников зодчества XI—XIII вв. и 8 памятников, остатки которых вскрыты раскопками. В последние годы здесь были проведены систематические архитектурно-археологические исследования, выявившие ряд новых, неизвестных до этого памятников и уточнившие сведения об уже ранее известных. Общее количество памятников, известных теперь в Чернигово-Северской земле составляет около 9% всех зарегистрированных на территории Руси памятников зодчества домонгольского времени. Новые данные позволяют с гораздо большей, чем ранее, полнотой обрисовать картину развития архитектуры в этой земле.

В 1981—1982 гг. были проведены раскопки собора Спасского монастыря в Новгороде-Северском[1]. Памятник этот был обнаружен при археологических раскопках еще в 1954—1956 гг.[2]. Однако, тогда удалось раскрыть лишь небольшие участки здания, вследствие чего выполненная в те годы реконструкция плана храма была крайне сомнительной. Несмотря на то, что остатки древнего памятника в значительной степени закрыты зданием собора, построенного здесь в конце XVIII в., новые раскопки позволили вскрыть гораздо большие по площади участки древнего храма. На некоторых участках кирпичная кладка сохранилась на высоту до 7 рядов. В результате оказалось возможным дать достаточно достоверную реконструкцию плана (рис. I). Это была четырехстолпная трехапсидная церковь. С запада примыкал притвор. Отличительной особенностью церкви было наличие на южном и северном ее фасадах выступающих полукружий. Наружные размеры (без притвора и полукружий) — 19.9×13,5 м, толщина стен 1.6 м. Столбы церкви были широко расставлены, образуя подкупольное пространство, несколько вытянутое по продольной оси — 5.6×5.0 м. Здание возведено из плинфы в технике равнослойной кладки, на цемяночном растворе. Формат наиболее широко применявшихся плинф — (3.5—4.5)×(20.5—23)×(27—29) см, хотя очень много (до 40%) и более мелких плинф, имевших ширину 14—16 см при длине 21.5—23 см. Много также лекальных плинф различной формы. На некоторых плинфах имеются выпуклые знаки на торцах или клейма на постелистой стороне. Фундамент сложен из довольно крупных камней на растворе; местами он имеет слоистый характер, с выравнивающими прослойками щебня. Пол церкви кирпичный, причем в апсиде использованы плинфы, покрытые поливой, и имеющие большей частью квадратную форму (со сторонами 20—21 см), т. е. видимо специально изготовленные для покрытия пола. В центральной апсиде имеется синтрон, сложенный также из плинф (рис. 2, 3). На фасадах храм обладает чрезвычайно своеобразной и очень сложной профилировкой, не встречающейся в других памятниках древнерусского зодчества (рис. 4). При раскопках найдено значительное количество фрагментов фресковой росписи, а также обломки оконных стекол. Судя по строительной технике, памятник относится к первой трети XIII в.

После завершения исследования новгород-северского собора раскопки были перенесены в Чернигов. В 1983—1984. гг. в Чернигове на Северянской улице были вскрыты остатки небольшой церкви.[3] От памятника сохранился лишь фундамент, который, к тому же, удалось раскопать не целиком, а только участками. Тем не менее, план церкви восстанавливается с достаточной определенностью (рис. 5). Церковь была четырехстолпной; ее наружные размеры — 13.7×9.9 м. С запада к ней примыкала пристройка, имевшая ширину лишь очень немногим меньше ши-

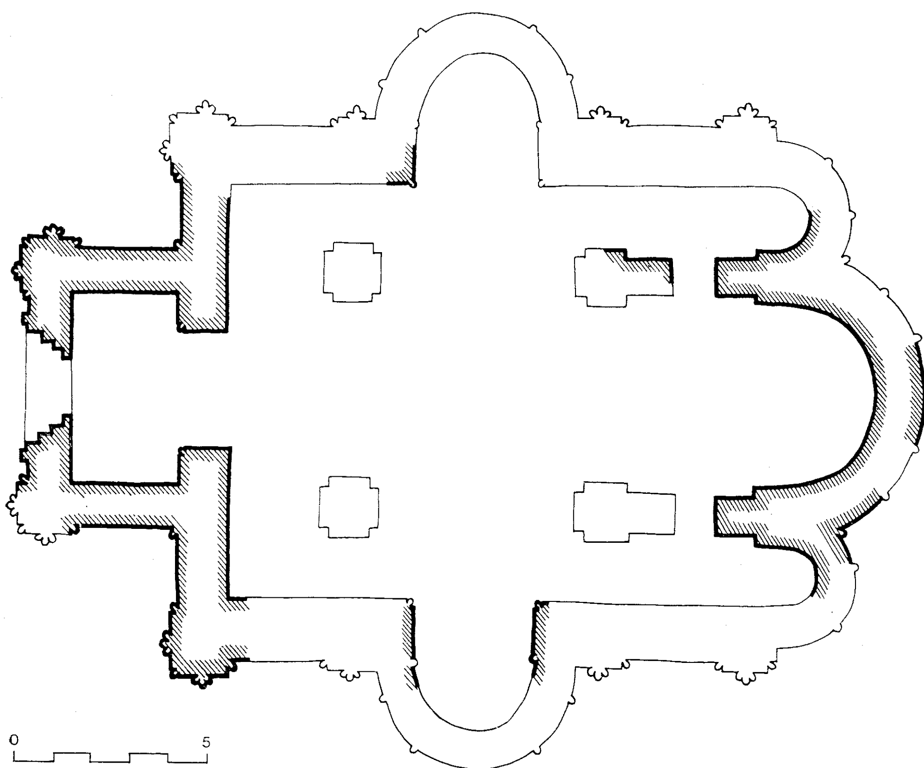


Рис. 1. Собор Спасского монастыря в Новгороде-Северском. Реконструкция плана.

[1] В. П. Коваленко, А. В. Куза, А. П. Моця, *Работы новгород-северской экспедиции*, Археологические открытия 1982 года, Москва, 1984, с. 272.

[2] Н. В. Холостенко, *Исследование памятника XII века в г. Новгород-Северске*, Сборник сообщений „Киевпроект", Киев 1958, № 1—2, с. 34—43.

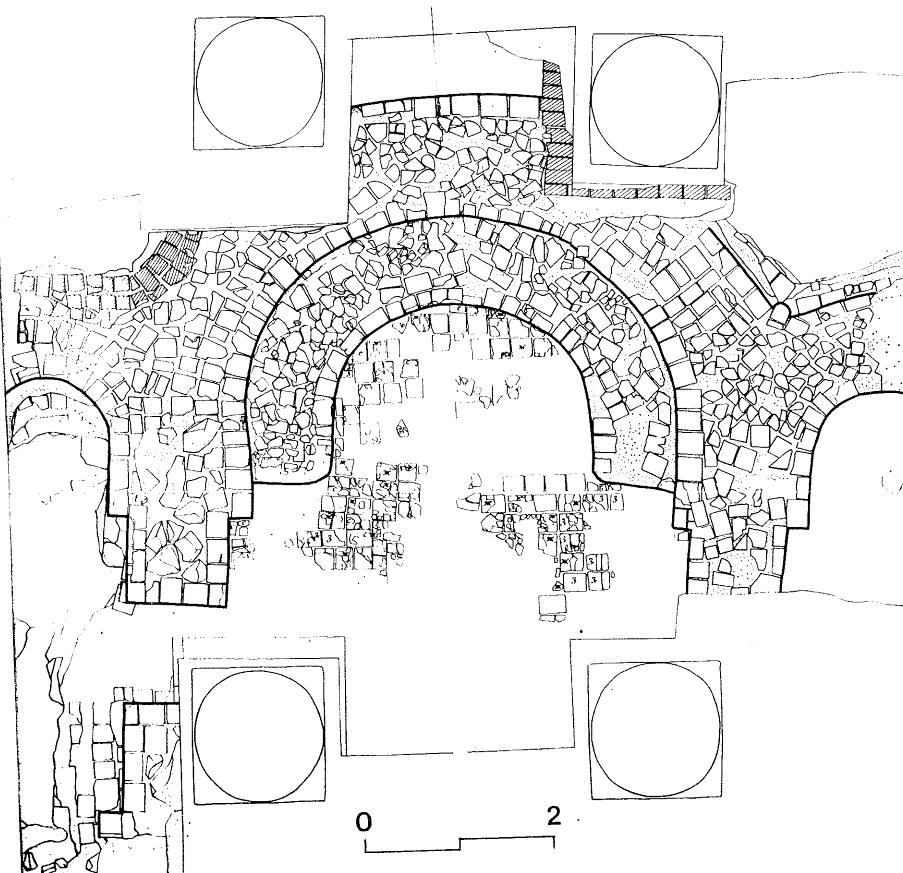
[3] В. П. Коваленко, *Работы архитектурного отряда археологической экспедиции Черниговского исторического музея в 1983—1986 гг.*, Тезисы Черниговской областной научно-методической конференции, посвященной 90-летию Черниговского исторического музея, Чернигов 1986, с. 58.



Рис. 2. Собор Спасского монастыря в Новгороде-Северском. Апсиды. Вид сверху.

Рис. 3. Собор Спасского монастыря в Новгороде-Северском. План апсиды.

рины самого храма и поэтому скорее напоминающая нартекс, чем притвор. Восточная пара столбов соединялась фундаментами с междуапсидными стенками. Фундаменты сложены из кирпичного боя на растворе и прикрыты сверху слоем известкового раствора. Судя по развалу строительных материалов, здание было возведено из плинф размером (5—5.5)×(17—19.5)×(27—27.5) см на цемяночном растворе. Фундамент западной стены был шире остальных; вероятно, здесь помещалась лестница на хоры. Обнаружены остатки пола из поливных керамических плиток — в центральной части здания плитки квадратные, а в апсиде удлиненные прямоугольные, разделенные пополам поливою двух различных цветов. Найдены также обломки штукатурки с остатками фресковой росписи, обломки колокола. Снаружи здания, перед его апсидами также обнаружена вымостка из продолговатых двухцветных поливных плиток. Судя по строительной технике, памятник относится к началу XIII в. и, по-видимому, являлся церковью Северского монастыря, известного по упоминаниям в письменных источниках XIII в.



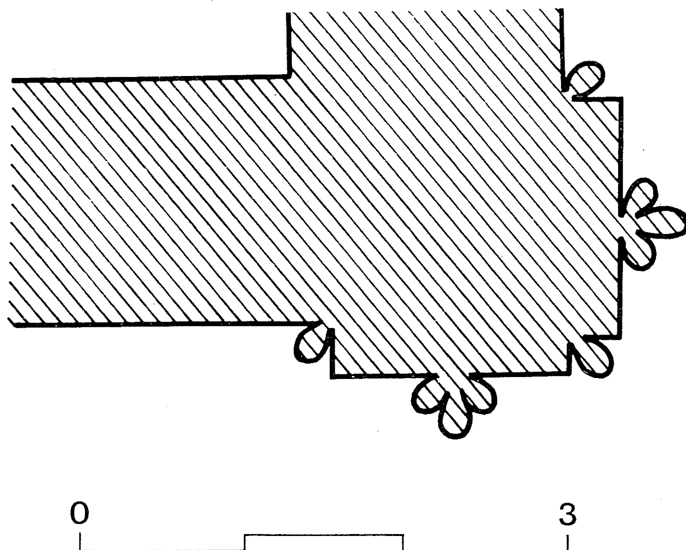


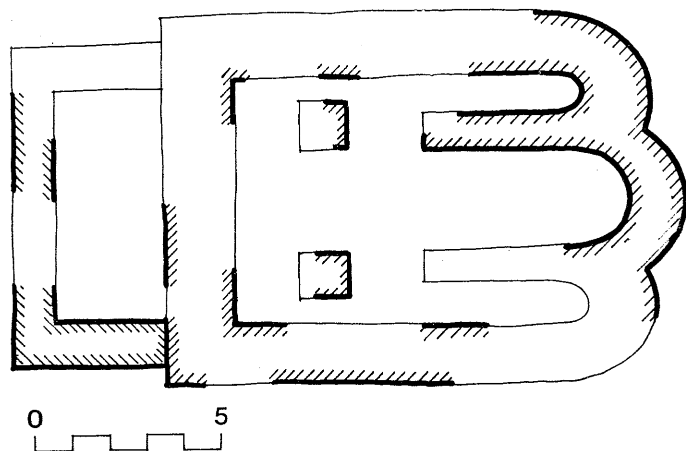
Рис. 4. Собор Спасского монастыря в Новгороде-Северском. Профилировка юго-западного угла.

В 1984. г. проводились также раскопки близ существующего здания Екатерининской церкви.[4] Неоднократно отмечалось, что при случайных разрытиях близ этой церкви обнаруживали плинфы, россыпь цемяночного раствора, древние погребения. Раскопки выяснили, что на этом месте действительно стояла древняя постройка. В 1709. г., когда по приказанию Петра I проводили укрепление оборонительных сооружений Чернигова, здесь был устроен бастион для установки пушек. Для этой цели древнюю постройку, которая к тому времени, вероятно, стояла уже полуразрушенной, сломали и насыпали двухметровую толщу песка. После Полтавской битвы нужда в бастионе отпала, и на нем в 1715. г. построили здание ныне существующей церкви. Древнюю постройку при раскопках обнаружить не удалось, но было получено большое количество ее строительных материалов. В основном это плинфы, имеющие размер (4—4.5)×(18—18.5)×(26—27.5) см. Встречались также и лекальные плинфы. Раствор — с примесью цемянки. Кроме того обнаружены фрагменты фресковой росписи и поливные керамические плитки. Очевидно, первоначальное здание (судя по наличию погребений — церковь) относилось к началу XIII в.

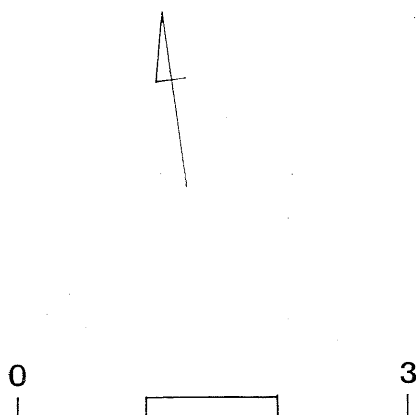
В 1985. г. была обнаружена и вскрыта раскопками еще одна древняя постройка.[5] Это были

[4] Там же, с. 59.
[5] Там же, с. 60.

Рис. 5. Чернигов. Церковь на Северянской улице. План фундаментных рвов.







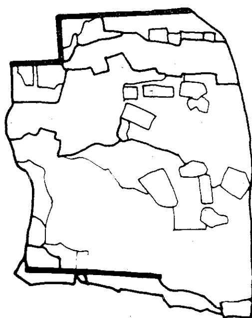


Рис. 6. Чернигов. Ворота княжеского двора. План.

остатки двух параллельных кирпичных стенок, имевших толщину — северная 1.8 м, а южная 1.6 м (рис. 6). Проход между стенками имел ширину около 3.5 м и в сторону прохода стенки имели плоские лопатки. Длина стенок точно не установлена, но приблизительно была около 7.5 м. Кладка из плинф, равнослойная, на цемяночном растворе. Формат плинф — (4)×(17.5—18.5)×(26.5—29.5) см. Назначение сооружения не вызывает сомнений — это парадные ворота, ведшие на княжеский двор. В северном пилоне сохранился край неболшого углублени, отмечающего либо место впадины от засова ворот, либо внутристенной лестницы, ведшей в надвратную церковь. О том, что над воротами существовала церковь, можно судить по находкам обломков штукатурки с фресковой росписью, кусочкам смальты (видимо от убранства пола), а также крестам-энколпионам, обломку напрестольного креста, бронзовым цепочкам. Найдено много свинцовых листов от кровли. Строительная техника свидетельствует, что ворота были построены в начале XIII в. Примерно в то же время значительный участок земли в районе ворот был вымощен плинфами, образовав площадь перед въездом на территорию княжеского двора. Ворота, вероятно, были разрушены в 1239 г. при взятии Чернигова монголами. Возможно, что свидетельством этого события являются два наконечника монгольских стрел, застрявших в свинцовых листах кровли. Там же найдены большой воротный замок и обрывки крупной цепи.

Рис. 7. Чернигов Храм-усыпальница. Общий вид раскопок.



В 1985 г. в 20 м к западу от ворот были обнаружены апсиды еще одной, ранее неизвестной церкви. В 1986 г. остатки этой церкви были полностью раскопаны[6] (рис 7). Оказалос, что от здания сохранились не только фундаменты, но и значительные участки стен. Стены сложены из плинфы на цемяночном растворе, причем через каждые 30—60 см в стенах проходят полосы довольно крупных и почти необработанных камней. Каждый второй ряд плинф в кладке заглублен на 1 — 1.5 см от поверхности и на торцах этих заглубленных рядов видны следы раствора. Таким образом, хотя раствор, закрывавший отступавшие от фасадов ряды, осыпался, несомненно, что это была кладка со скрытым рядом.

Церковь четырехстолпная, трехапсидная, наружные размеры ее 14.9×11.8 м (рис. 8). Толщина стен 1.2—1.4 м. Наружные стены расчленены лопатками, а на внутренних стенах лопатки имеются только на западной стене. Вход в помещение расположен с запада, а на северной и южной стенах порталов нет и здесь размещены большие аркосольные ниши. Между столбами храма были перекинуты арки, пяты которых кое-где сохранилис. Арки соединяли также западные столбы с западной стеной. Пол церкви был вымощен мелкими камнями и битыми плинфами, поверх которых лежал слой раствора. В торце сохранившейся аркосольной ниши северной стены виден выложенный из плинф орнамент (рис. 9). Церковь имеет замечательную особенность: ее пол расположен на 1.4—1.5 м ниже уровня древней поверхности почвы (рис. 10а, б, в). Судя по расположению пят арок, соединявших столбы, замки этих арок должны были размещаться на высоте около 2 м от пола. Если даже добавить толщину свода перекрытия, которое должны были поддерживать эти арки, окажется, что церковь возвышалась бы над поверхностью земли всего примерно на 1 м. Совершенно очевидно, что вскрытая раскопками постройка — не самостоятельная церковь, а лишь подклет под зданием церкви. Кроме двух больших аркосольных ниш, явно предназначенных для погребений, здесь обнаружены еще два кирпичных саркофага — один в юго-западном углу, а другой — между южными столбами. Найдены также большие плиты так называемого красного шифера (пирофилитовый сланец), также очевидно, от саркофагов. Все погребения оказались нарушенными и при раскопках находили лишь отдельные кости. Таким образом, назначение подклета не вызывает сомнений — это была усыпальница. Судя по завалу строительных материалов, заполнявшему раскопанные руины, верхняя церковь была богато украшена. Здесь найдено большое количество обломков штукатурки с фресковой росписью, поливные керамические плитки пола и куски смальты половых мозаик. Вход в верхнее помещение, очевидно, вел

[6] Та же, с. 60.



Рис. 8. Чернигов. Храм-усыпальница. План.

с юга, и остатками входного крыльца-лестницы является небольшая стена, обнаруженная к югу од здания и проходящая параллельно южной стене памятника, на расстоянии 70—80 см от нее.

Время возведения храма-усыпальницы может быть установлено с достаточно большой уверенностью. В начале XII в., видимо, во 2-ом его десятилетии, в Чернигове начала работать новая, приезжая строительная артель.[7] Артель эта возводила здания в технике равнослойной плинфяной кладки. Следовательно, храм-усыпальница, построенный в технике кладки скрытым рядом, был возведен еще до приезда этих строителей. Известно, что умерший в 1123 г. черниговский князь Давыд Святославич был похоронен в Борисоглебском соборе, построенном по его распоряжению. Если бы храм-усыпальница был построен князем Давыдом, то он был бы похоронен именно там, а не в Борисоглебском соборе. Очевидно, храм-усыпальница был построен еще до того, как Давыд стал черниговским князем, т.е. до 1097 г. До этого в Чернигове княжил его брат Олег. Но он княжил здесь всего 2 года и не мог успеть возвести храм за это время. Тем более, что и он был похоронен в 1115 г. не в храме-усыпальнице, а в черниговском Спасском соборе. Таким образом, время построения храма-усыпальницы отодвигается до 1094 г. В месте с тем, это время построения не может отстоять далеко от конца XI в. О том, что данный храм относится именно к концу, а не к середине XI в., свидетельствует формат его плинф, совпадающий с форматом плинф киевских построек конца XI в. и не совпадающий с форматом плинф Киева и Чернигова середины XI в. О том же свидетельствует и еще одна деталь строительной техники. Дело в том, что хотя техника храма-усыпальницы почти полностью совпадает с техникой построек Киева и Переяславля той же поры, но работали в Чернигове все же другие мастера, не из Киева и не из Переяславля. Кладка из плинф со скрытым рядом и прослойками крупных камней, имеющая явно константинопольское происхождение, во всех этих городах совпадает, но техника формовки плинф разная. В Киеве при формовке плинф на них перед обжигом не делали никаких знаков, в Переяславле один кирпич из партии отмечали рифлением на постелистой стороне. В Черниговском храме-усыпальнице один кирпич из партии отмечали выпуклым знаком на торце плинфы. Но совершенно так же формовали и метили плинфы в постройках князя Давыда, т.е. во втором десятилетии XII в. Следовательно, когда строители храма-усыпальницы по какой то причине уехали из Чернигова, „плинфотворители", т.е. формовщики и обжигальщики кирпича остались и позднее вошли в состан новой, приехавшей строительной артели.

До Олега Святославича, т.е. до 1094 г. и начиная с 1078 г. черниговским князем был Владимир Мономах. Очевидно, он и был заказчиком храма-усыпальницы. Сын греческой царевны, Мономах, конечно, имел достаточно тесные связи с Константинополем, чтобы получить оттуда строителей. Наиболее вероятно, что это произошло до 1081 г., когда, после восшествия на императорский престол Алексея Комнена, отношения Мономаха с Византией испортились. Таким образом, приезд греческих строителей в Чернигов наиболее вероятен между 1078 и 1081 гг., хотя не исключено и несколько более позднее время, вплоть до 1094 г., когда Мономах перешел на княжение в Переяславль и, очевидно, забрал с собою строительную артель.

Тип двухэтажного храма-усыпальницы не получил распространения на Руси, и черниговский храм остался единственным представителем этого типа. Не был характерен такой тип и для Византии. Среди константинопольских памятников зодчества XI—XII вв. лишь один можно признать достаточно близкой аналогией черниговскому храму. Это здание, известное под турецким наименованием Одалар-джами.[8]

Кроме памятников зодчества, в Чернигове были обнаружены и связанные со строительством производственные комплексы — кирпичеобжигательные печи. Так, одна печь была раскопана в 1951. г. В. А. Богусевичем.[9] Сохранилась только

Рис. 9. Чернигов. Храм-усыпальница. Аркосольная ниша.



[7] П. А. Раппопорт, *Из истории киево-черниговского зодчества XII в.*, Краткие сообщения Института археологии АН СССР, 1984, вып. 179, с. 59.

[8] N. Brunov, *Die Odalar-Djami von Konstantinopel*, Byzantinische Zeitschrift, Leipzig 1926, Bd. 26, S. 352.

[9] В. А. Богусевич, *Археологічні розкопки в Чернігові*

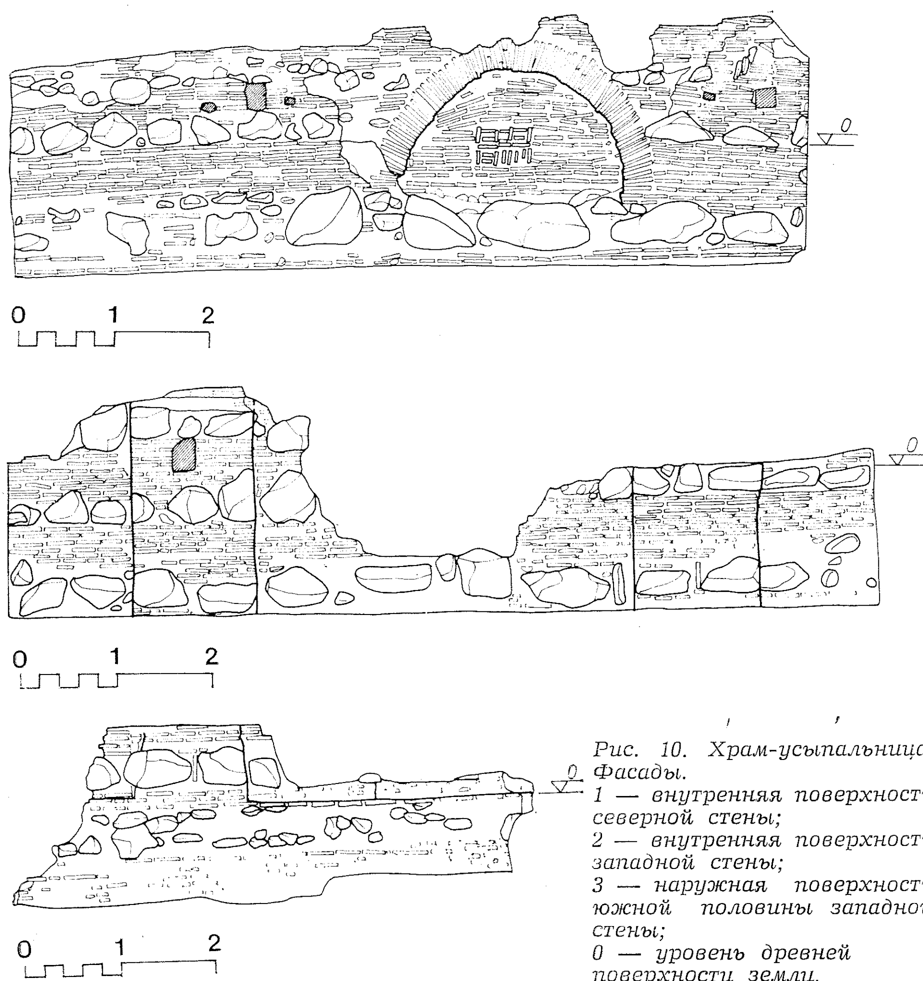


Рис. 10. Храм-усыпальница. Фасады.
1 — внутренняя поверхность северной стены;
2 — внутренняя поверхность западной стены;
3 — наружная поверхность южной половины западной стены;
0 — уровень древней поверхности земли.

нижняя часть этой печи. Она была круглой, наружным диаметром немного более 5 м, сложена из плинф на глиняном растворе. Внутри печи уцелели остатки одной поперечной стенки. Судя по характеру кирпичей, из которых сложена печь, она относится к концу XI — началу XII в. и, по-видимому, была близка по типу печам, раскопанным в Смоленске.[10] В. 1984 г. археологической экспедицией под руководством А. В. Шекуна были раскопаны печи, расположенные в пойме реки Десны за чертой древнего города.[11] Выявлено 5 остатков разрушенных печей, но комплекс, видимо, состоял из большего их количества. Исследованы две наилучше сохранившиеся печи (рис. 11). Все печи прямоугольные, со сторонами од 3.6 до 4.8 м, сложены из обломков обожженых плинф на глиняном растворе. Каждая печь имеет две камеры, перекрывавшиеся, судя по сохранившимся следам, арочными перемычками. Функционировали эти печи, по-видимому, во второй половине или конце XII в.

* * *

Открытие и изучение в 1981—1986 гг. ряда новых памятников позволяет по-новому осветить картину архитектурно-строительной деятельности на территории Чернигово-Северской земли (рис. 12). Выяснилось, что эта деятельность четко распадается на 5 самостоятельных периодов (табл. 1).

Первый период — 30-е гг. XI в. Тогда в Чернигове константинопольскими зодчими был построен Спасский собор.[12] После зевершения этого собора мастера были, вероятно, взяты Ярославом Мудрым в Киев и привлечены к строительству Софийского собора.

Второй период относится к 70—80-м гг. XI в., когда вызванные Владимиром Мономахом зодчие построили храм-усыпальницу. Кроме этого храма, теми же мастерами в Чернигове была возведена еще одна постройка, вскрытая раскопками под существующим зданием Борисоглебского собора.[13] Строительная техника этой постройки полностью совпадает с техникой храма-усыпальницы. Автор раскопок Н. В. Холостенко интерпретировал постройку как княжеский терем, хотя такая интерпретация очень спорна. В 1094 г. Мономах перешел на княжение в Переяславль и забрал с собою строителей, кроме ,,плинфотворителей", которые к тому времени имелись уже в Переяславле в достаточном количестве.

Третий период — второе, третье и четвертое десятилетия XII в. Видимо, около 1113 г. в Чернигов приехала новая строительная артель, происхождение которой пока остается невыясненным.[14] В Чернигове были построены Успенский собор Елецкого монастыря. Ильинская церковь и Борисоглебский собор. Вероятно к тому же времени относится и постройка терема, вскрытого раскопками в 1951 г.[15] После работ в Чернигове, строители перешли в Новгород-Северский, где построили церковь Михаила. Памятник этот пока не обнаружен, но развал его строительных материалов выявлен при проведении раскопок в восточной части детинца в 1984 г.[16] После этого строители возвели

в 1949 та 1951 рр., Археологічні пам'ятки УРСР, 1955, т. 5. с. 10.

[10] П. А. Раппопорт, *Из истории строительного производства в Древней Руси*, Зограф, Београд 1982, № 13, с. 49.

[11] А. В. Шекун, Г. А. Кузнецов, *Работы в Чернигове*, Археологические открытия 1984 г., Москва 1985, с. 329.

[12] А. И. Комеч, *Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.*, Москва 1987, с. 134—168.

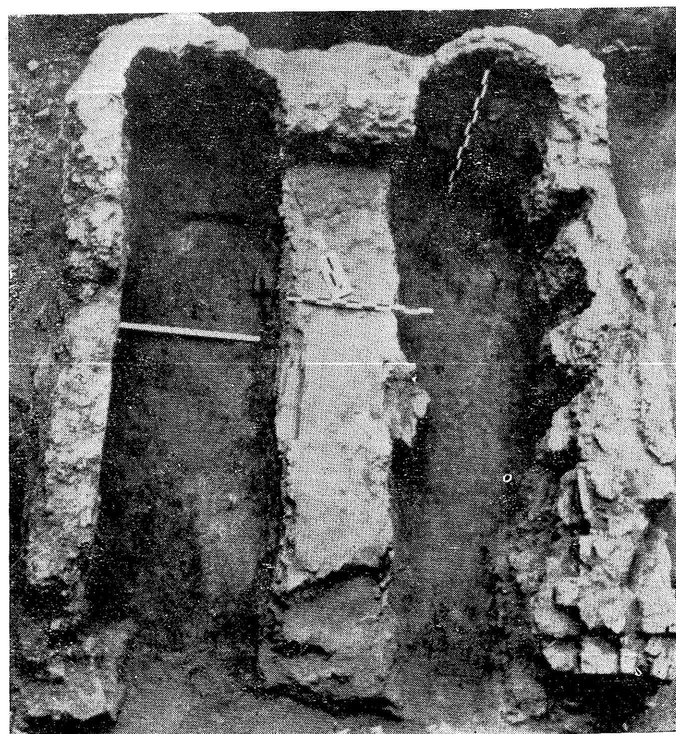
[13] П. А. Раппопорт, *Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников*, Ленинград 1982, с. 42, № 58.

[14] П. А. Раппопорт, *Из истории киево-черниговского зодчества . . .*, с. 63.

[15] П. А. Раппопорт, *Руская архитектура X—XIII вв.*, с. 40, № 57.

[16] А. В. Григорьев, В. П. Коваленко, А. П. Моця, *Работы Новгород-северской экспедиции*, Археологические открытия 1984 года, Москва 1986, с. 229. Впрочем, не исключено, что строительная артель была вызвана не черниговским князем Давыдом, а его братом Олегом (в крещении — Михаилом), княжившим в Новгороде-Северском.

Рис. 11. Чернигов. Кирпичеобжигательная печь. Раскопки А. В. Шекуна в 1984 г.



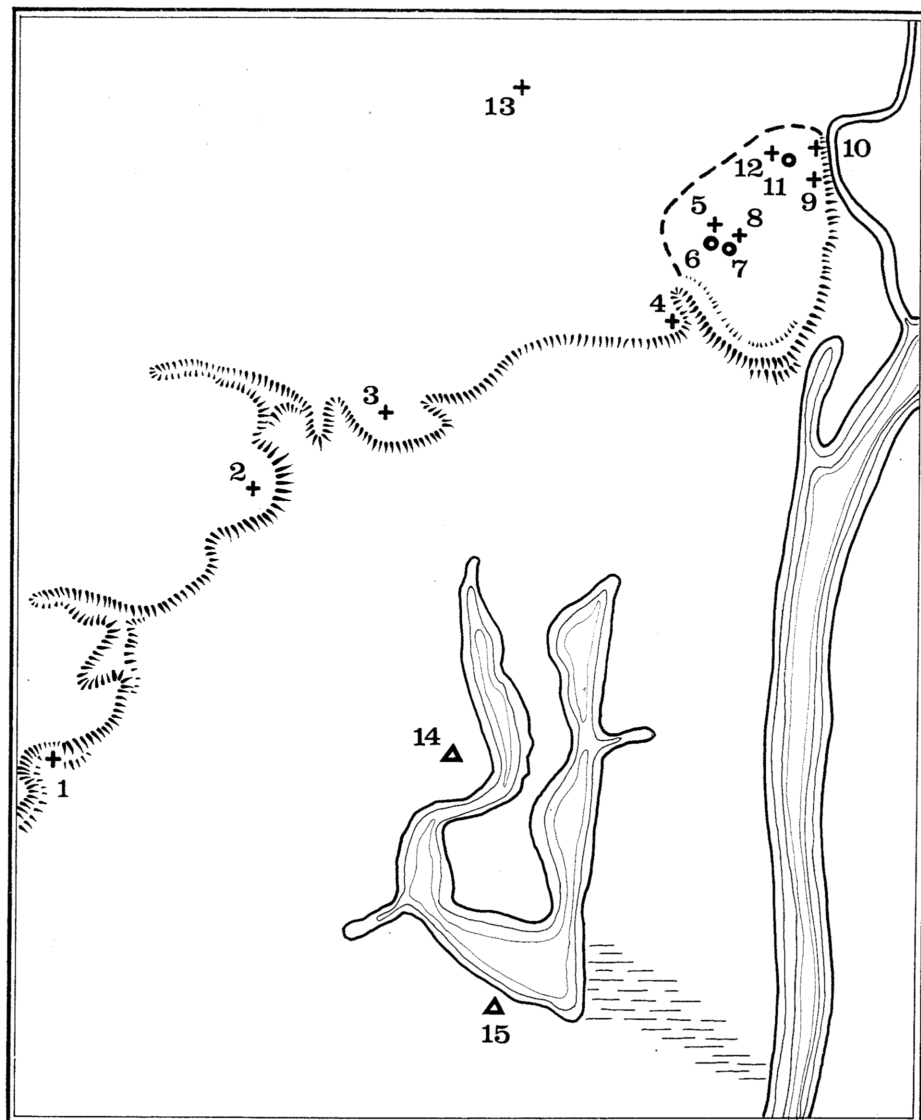


Рис. 12. Схема плана древного Чернигова с показанием расположения памятников. 1 — Ильинская церковь; 2 — церковь на Северянской улице; 3 — собор Елецкого монастыря; 4 — постройка под Екатерининской церковью; 5 — Борисоглебский собор; 6 — терем; 7 — ворота; 8 — Спасский собор; 9 — церковь, раскопанная в 1956 г.; 10 — Благовещенская церковь; 11 — ворота княжеского двора; 12 — храм-усыпальница; 13 — Пятницкая церковь; 14 — печь, раскопанная в 1951 г.; 15 — печи, раскопанные в 1984 г.

два храма в Рязани, входившей в ту пору в сферу владения черниговских князей.[17] В 1139 г. черниговский князь Всеволод Ольгович перешел на княжение в Киев и перевел туда всех черниговских строителей.

Таблица 1.

1	30-е гг. XI в.	Спасский собор
2	70—80-е гг. XI в.	Храм-усыпальница Постройка под Борисоглебским собором
3	1113—1139 гг.	Чернигов. Собор Елецкого монастыря „ Ильинская церковь „ Борисоглебский собор „ Терем Новгород-Северский. Михайловская церковь
4	1174—1186 гг.	Чернигов. Михайловская церковь „ Благовещенская церковь
5	1211—1240 гг.	Чернигов. Пятницкая церковь „ Церковь Северского монастыря „ Церковь, раскопанная в 1956 г. „ Постройка под Екатерининской церковью „ Ворота у Спасского собора „ Ворота княжеского двора Новгород-Северский. Собор Спасского монастыря Церковь в Путивле Церковь в Трубчевске Церковь в Вщике

Четвертый период — 70—80-е гг. XII в. В эти годы киевским князем был Святослав Всеволодич, сохранивший одновременно и сюзеренитет над Черниговом. Поэтому он имел возможность посылать в Чернигов киевских строителей. Согласно летописи, в Чернигове в 1174 г. была построена Михайловская церковь „на княже дворе“, а в 1186 г. Благовещенская церковь. За остатки Михайловской церкви обычно принимали те плохо сохранившиеся руины, которые были вскрыты в 1956 г.[18] Однако, строительная техника постройки и широкая расстановка ее столбов свидетельствуют, что здание относится к более позднему времени, вероятно, к началу XIII в. Очевидно, что остатки Михайловской церкви пока еще не обнаружены и лежат под землей, а вскрытая раскопками церковь является какой-то иной, неизвестной нам по названию.[19] Благовещенская церковь была вскрыта раскопками в 1946—1947 гг.[20]

Наконец, 5-ый, последний период строительства начался в 1210 или 1211 г., когда в Чернигов полностью перебазировалась киевская строительная артель. Она перешла вместе с князем Рюриком Ростиславичем, сменившем киевское княжение на черниговское. Впрочем, было высказано предположение, что князь Рюрик не перешел в Чернигов, а был захвачен в плен черниговским князем Всеволодом Черным.[21] В таком случае строители были захвачены князем Всеволодом в качестве трофея. Так или иначе, но строители оказались в Чернигове и продолжали работать в Чернигово-Северской земле вплоть до монгольского вторжения, т.е. до 1239 г. За это время они возвели большое количество построек. В Чернигове к ним относятся сохранившаяся и восстановленная в первоначальных формах Пятницкая церковь, а также вскрытые раскопками ворота близ Спасского собора; в Северской земле — церкви в Путивле, в Трубчевске и во Вщике.[22] К этому же времени относятся и остатки церкви, раскопанные в 1956 г., которые ошибочно принимали за упомянутую в летописи Михайловскую церковь. Наконец, теперь сюда следует добавить и раскопанные в 80-х гг. в Чернигове церковь Северского монастыря, постройку под Екатерининской церковью и ворота княжеского двора. В Северской земле можно добавить Спасский собор в Новгороде-Северском.

Очень вероятно, что не все постройки, возведенные в этом периоде, нам известны. Так, отдельные плинфы были обнаружены на городищах у села Блистова (древний город Блестовит), у поселка Седнев (древний город Сновск) и некоторых других. Возможно, что там также лежат под землей остатки древних кирпичных построек.

Хронологическое соотношение памятников, возведенных в 5-м периоде, пока неясно. Дати-

---

В таком случае новгород-северская церковь могла быть построена до черниговских, т. е. в самом начале XII в., а в Чернигов мастера перешли только в 1115 г. после смерти князя Олега.

[17] Рязань принадлежала брату черниговского князя Давыда Ярославу. После смерти князя Давида в 1123 г. Ярослав стал черниговским князем, но в 1127 г был оттуда изгнан и возвратился в Рязань.

[18] П. А. Раппопорт, *Русская архитектура X—XIII вв.*, с. 43, № 59.

[19] В 1981 и 1984 гг. приблизительно в 100 м к юго-западу от храма, раскопанного в 1956 г. обнаружены остатки еще одной древней постройки. Изучение этого памятника пока не производилось.

[20] П. А. Раппопорт, *Русская архитектура X—XIII вв.*, с. 43, № 60.

[21] J. Fennell, *The Last Years of Riurik Rostislawich*, Essays in Honor of A. A. Zimin, Columbus, Ohio 1985, п. 163.

[22] П. А. Раппопорт, *Русская архитектура X—XIII вв.*, с. 47—48, №№ 65, 67, 68.

ровка по формату плинф может дать точность не более 15—20 лет, что для такого относительно короткого периода не даст уверенных результатов. Близость архитектурных форм черниговской Пятницкой церкви формам Васильевской церкви в Овруче, построенной в 90-х гг. XII в., дает основание полагать, что Пятницкая церковь была одной из первых построек, возведенных после перехода строительной артели из Киева в Чернигов. Впрочем, она могла быт и не самой первой, а до нее могли быть построены церковь, раскопанная в 1956 г. или церковь, лежащая под Екатерининской церковью. К наиболее поздним памятникам, вероятно, относятся Спаский собор в Новгороде-Северском и церковь в Путивле. Оба храма обладают своеобразной особенностью, не характерной для русского зодчества — они имеют на северном и южном фасадах полукружия типа апсид. Несомненно, что в этом сказалось влияние форм афонского архитектурного типа. Очевидно, зодчий, а еще вероятнее заказчик, хотел, чтобы эти храмы напоминали церкви высокочтимого на Руси Афонского монастыря. Очень своеобразная, особенно в новгород-северском соборе, профилировка свидетельствует, что здесь работал уже какой-то новый зодчий, хотя строительная техника почти не изменилась, т.е. строительная артель здесь продолжала работать та же, киевская.

Таким образом, развитие архитектурно-строительной деятельности в Чернигово-Северской земле происходило как смена нескольких периодов, непосредственно не связанных друг с другом. В первых двух периодах строительство велось силами приезжих византийских мастеров константинопольского круга. По завершении работ эти строители влились в строительные артели Киева и Переяславля. Третий период также начался с деятельности приезжих строителей, которые позднее перешли в Киев, сменив там старую киевскую артель и взяв на себя руководство всей архитектурно-строительной деятельностью в Киевской земле. Во творой половине XII в. (4-ый период) здесь работали киевские мастера, приезжавши для выполнения заказа, а в первой половине XIII в. (5-й период) целиком перебазировавшаяся сюда киевская артель. Отсюда следует, что в XII и XIII вв., когда на Руси существовали различные архитектурные школы, Чернигово-Северская земля оставалась тесно связанной с Киевом и архитектура этой земли представляла собой неразрывную часть зодчества киевской архитектурной школы.

Споменици старе руске архитектуре у Чернигово-Северској области

В. П. Коваленко, П. А. Рапопорт

Чернигово-Северска област један је од најзначајнијих региона у културној повести домонголске Русије; са око девет десетина од укупног броја сачуваних споменика представља најиздашнији извор за упознавање старе руске архитектуре. Пет споменика који се овде представљају, откривених или детаљније упознатих током археолошких истраживања у времену од 1981. до 1986. године, пружа много нових важних сазнања о хронолошким, типолошким и стилским питањима Чернигово-Северског градитељства.

Делимично познат, католикон Спаског манастира у Новгороду-Северском показао се током проверавања у сезони 1981/82. године као куполна грађевина средње величине, са основом у облику развијеног уписаног крста (с четири стуба), на истоку завршена трима апсидама а на западу припратом. Сазидана је почетком XIII столећа од плочастог камена у уједначеним, хоризонталним редовима. Почетком истог века подигнута је — закључује се према истој зидарској техници — и црква у Северској улици у Чернигову, првобитно, највероватније, црква Северског манастира, такође здање са основом развијеног уписаног крста (с четири стуба), с призиданим, нешто ужим нартексом на западној страни. Истраживања око черниговске Јекатеринске цркве (1984) открила су да се на месту бастиона Петра I, на којем је ова подигнута, налазила знатно старија грађевина, засад неутврђених обриса, сазидана свакако почетком XIII столећа. Следеће, 1985. године у Чернигову су ископани уломци два паралелна зида на одстојању од 3,5 m; темељни делови конструкције довољни су да се у њима препозна свечана капија кнежевог двора, дугачка око 7 m, над којом се дизао параклис. И она је подигнута почетком XIII века. Двадесетак метара западно од капије нађени су и сасвим откривени (1985/86) знатни остаци омањег објекта с планом развијеног уписаног крста (с четири стуба), завршеног трима апсидама профилисаних фасада, с аркосолијима и два саркофага у унутрашњости. Чињеница да је здање укопано у земљу чак око 1,5 m, сразмерно јако низак положај лукова што спајају стубове, те аркосолијуми и саркофази, не остављају сумњу у претпоставку да је у питању здање фунерарне намене, односно крипта, а остаци степеништа, на јужној страни, да се изнад ње налазила култна капела. Грађевина (по просторној схеми јединствена у руској архитектури) озидана је каменим плочама сложеним по систему увучених редова. Низ археолошких и историјских разлога чврсто је везује за крај седме и почетак осме деценије XI века (1078—1081), за доба кнеза Владимира Мономаха, сасвим сигурно ктитора гробнице.

Од археолошких налаза пажњу привлачи неколико керамичких пећи нађених у Чернигову и на обали реке Десне. По начину градње оне се могу датовати у крај XI или почетак XII односно у другу половину или у крај XII века.

Многобројна открића изоштравају у знатној мери слику градитељске делатности у Чернигово-Северској области пре монголских освајања, класификоване у пет хронолошки јасно одељених целина. Прва два раздобља (тридесете и седамдесете-осамдесете године XI в.) обележила су дела цариградских архитеката. Приликом свог другог доласка на черниговско тле, исти мајстори су, несумњиво, извели гробницу Владимира Мономаха и Борисоглебску катедралу. Градитељству друге до четврте деценије XIII века (пети период) тон је давала кијевска радионица која је доспела у Чернигов с кнезом Рјуриком. Уз цркву северског манастира, грађевину под Јекатеринском црквом, капију кнежевог двора и Спаски католикон, у Новгороду-Северском, овој скупини припадају Пјатницка црква, врата ископана у близини Спаског католикона, у Чернигову, и цркве у Путивли, Трубчевску и Вшћики, у Севеоској области. Извесни археолошки подаци допуштају да се успостави следећа оквирна хронологија: Пјатницка црква би била једна од најстаријих; после ње су могли бити саграђени црква откривена 1956. и објекат под Јекатеринском црквом; најмлађи су, свакако, Спаски католикон у Новгороду-Северском и црква у Путивли.

(ИИУ, М. Р.)

Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connection

Mojmir S. Frinta

UDK 75.033.5(453.1) : 75.033.2(497.18)"13"

The subject of my inquiry is a group of small panel paintings by a painter who may be called the Master of the Sterbini Diptych after the diptych from the Sterbini Collection, now in the Museo del Pallazo Venezia in Rome (Fig. 1). It has long been assumed that this painter belonged to the Venetian school of the first part of the 14th century, probably because of his Byzantine stylistic allegiance. Let me stress at the onset, however, that there is no documentary help for either locating or dating his shop. One of the few option we do have is to link his art with comparable paintings. Though these paintings don't tell us a great deal either, it is worthwhile to ponder the limited information and hints they provide.

Two basic observations on the style of these paintings can be made. First, there is a strong impact of Byzantine art, comparable to that in the category of the so-called Crusaders painting studied only relatively recently.[1] Second, the execution is quite distinctive with subtle gradation of the modelling and hue, without any outlining brush strokes. achieving thus a softness of form; the mood of the facial expressions is gentle. It is as these qualities find their preliminary stage in several pictures that can be grouped around a diptych in the Hermitage, Leningrad. Viktor Lazarev considered their author, the Master of the Leningrad Diptych, a Venetian painter.[2] In favor of this proposal may be cited a Madonna by the same hand that reached the Venice Accademia from Burano. However, a very similar Madonna forms the center of a triptych with SS Francis and Nicholas, in the Archaeological museum in Split[3] (Fig. 14). Also very similar is a Madonna of unknown provenience in the Musée d'Art in Luxembourg and all three are by the same painter[4] (Figs. 13, 14). Related, but less intimately, is the Madonna on a part of a *dossale* in the Kiev Museum of Eastern and Western Art which stylistically forms a transition to the Master of the Sterbini Diptych.[5]

In view of the lack of pertinent Venetian comparative material to the Burano Madonna, it is not realistic to consider the Split triptych as an import from Venice.[6] On the contrary, a better case can

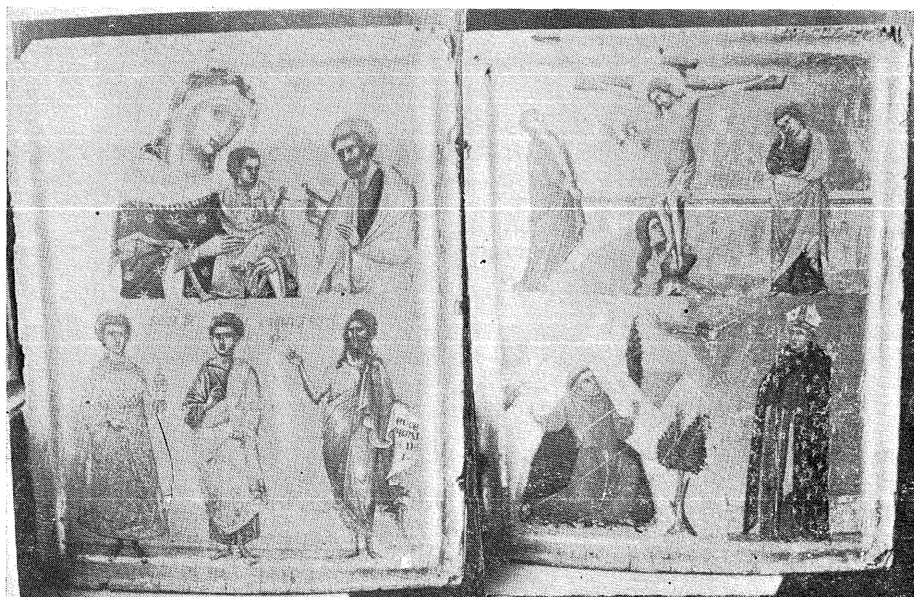


Fig. 1. Sterbini diptych, Museo di Palazzo Venezia, Rome

---

[1] Studied most prominently by Kurt Weitzmann and Hugo Buchthal. The thesis is that artists from various Western nations, mostly South Italians and Venetians, created an almost Byzantine appearance in their paintings. We still do not know how much to trust the various deviations from the norms that we hold genuinely Byzantine as the basis for assigning such instances to different national groups. The concepts of nationalities themselves are sometimes problematic. For example, how much do we know about the ethnic background of the painters of the Byzantine-looking panel paintings is South Italy? I believe that training, workshop continuity, and master-pupil relationship are the main factors in stylistic formulation, and they may be at variance with national classification. Some of these Crusaders icons reveal an amazingly thorough absorption of Byzantine Greek painting idioms, so that their separation from the body of assuredly Byzantine works might become almost counterproductive; similar misunderstanding of the formal conventions, exaggeration, willfulness, and awkwardness in the rendering may also occur among so-far closer unidentified east Mediterranean artists who were not exposed to the rigorous practices of the elite tradition, which probably was restricted to metropolitan centers. Some of them may have been induced to adopt some Western features. A dilemma as to the direction of reeasoning might be precipitated by iconographical particulars leading to conclusions different from those suggested by the execution characteristics.

[2] V. Lazarev, »Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo«, *Arte Veneta*, VIII, 1954, p. 80. Prior to that, E. B. Garrison considered these paintings simply Venetian, ca. 1320—40 in his *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949, p. 21. R. Pallucchini thought of Trieste as the location (*La pittura veneziana del Trecento*, Venice 1964, p. 69).

[3] Pallucchini, fig. 234 (Split), fig. 11 (Burano). K. Prijatelj, »Triptih iz splitskog arheološkog muzeja«, *Peristil* 5/1962 Fisković et al., *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj* (catalogue of 1987 exhibition iz Zagreb), pp. 110, 115f, 135, № 21. The triptych is deposited in the Galerija umjetnina in Split whose director kindly supplied me with the photograph of the triptych.

[4] Catalogue of the *Musée d'Histoire et d'Art — Luxembourg*, 1976, p. 6, 1944/22/2, fig. 20: »Peintre Siennois (Ecole italo-byzantine)«. Garrison, *op. cit.*, p. 60, 102 recorded this Madonna still at the dealer D'Atri, Paris as Venetian, early 14th century.

[5] The Kiev panel is in Garrison, p. 147, # 384 and also in Pallucchini, fig. 232.

[6] *Ibid.*, fig. 11, assigned to the last quarter of the 13th century. Grgo Gamulin (*Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971, pl. IX) added to this group a Madonna triptych in Rijeka-Trsat. Likewise largely isolated in Venice is the second painting brought in by Lazarev for comparison, the Nursing Madonna in the Museo Marciano. To my mind it does not contribute to the localization of the Master because the panel itself may well have been an import to Venice as is it suggested by the Madonna's stylistic connection with the Crusaders icons as well as by the Byzantine feature of painted figures on the frame. One peculiar feature, a row of realisticaly three-dimensional consoles painted below the image as if to support it, may allude to the Constantinopolitan tradition of displaying miraculous images as *palladia* fastened above the gate to the



Fig. 2.
Lord Clark Madonna, Saltwood Castle



Fig. 3.
Mason Perkins Madonna, Sacro Convento di San Francisco, Assisi

be made for the importation of the Burano Madonna to the Venetian territory. To seek its origin, let us consider briefly some connections. The Madonna on the Leningrad diptych is a reversed image of a special type of the Byzantine Virgin of Tenderness with a characteristic strained posture of the Christchild, known as Pelagonitissa (after the town of Pelagonia — Bitola in Makedonia).[7] There exist several replicas of the lost original in eastern Yugoslavia, two of them dated: a fresco version on the sanctuary screen in St. George's church in Staro Nagoričino, painted in 1316—18 by two painters from Thessaloniki, Michael Astrapas and Eutychios; and the other from the monastery of Zrze near Prilep (now in the Museum of Makedonia in Skopje), painted in 1421—2 by zograf Makarije Hieromonachos.[8] There are also two versions from the middle of the fourteenth century: the Pelagonitissa from St. George's in Prizren, and the one in the monastery of Dečani.[9]

We can presume that the Balkanic Pelagonitissa became widely popular and made its way also across the Adriatic to Italy. The Romagnole painter of the variant in the Museo Civico in Faenza altered it slightly, by misunderstanding the unusual position of the Child, seen from behind facing His mather and leaning toward her, which still was adhered to in the Leningrad diptych.[10] Even less strained is the Child's position in a Madonna in the Galleria Nazionale dell' Umbria in Perugia.[11] Late Duecento painters in Perugia received strong Byzantine impulses, and the Perugia Madonna may have been a result of combination of two Glykophilousa types the Pelagonitissa and the Kykkotissa.[12]

The Pelagonitissa, likewise in the reversed orientation *vis-à-vis* the Balkano-Byzantine prototype, appears in Bohemian painting shortly after the middle of the fourteenth century. The Madonna in a small diptych in the Kunsthalle, Karlsruhe retains

---

city or a monastery. Analogous representation of consoles fictively supporting the image exists in a small Madonna panel from the orbit of Duccio, earlier in the Stoclet Collection in Brussels which I propose to connect with the same *impetus* — a record of a spectacular installation of a famous icon protecting the city of Constantinople. (J. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton 1979, fig. 40).

7 André Grabar, »Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème à propos de deux icones a Dečani«, *L'art paléochrétien et l'art byzantin«*, part IX, Variorum Reprints, London 1979.

8 Gordana Babić & Manolis Chatzidakis in *The Icon*, Milan-New York 1982, pp. 175, 197.

9 *Ibid.*, p. 187. Less well preserved is the Pelagonitissa from S. Nikola, Varoš, attributed to the 15th century (Skopje inv. 5). A small Pelagonitissa panel in Beograd, National Museum inv. 4357 which bears the punch marks distinctive of some icons of the early 17th century in Bitola and Ohrid, shows that the type continued to be popular in Makedonia.

10 Maurizio Bonicati, *Trecentisti riminesi*, Rome 1963, fig. 17. Identical iconography is used in a Madonna executed in a more linear style and thus attributed to the Master of Forlì, painted below the Agony in the Garden on a panel in the Hermitage. Cf. E. Garrison, *Il Maestro di Forlì* part X of *Early Italian Painting: Selected Studies*, vol. I, London 1984.

11 Francesco Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Rome 1969, p. 56, # 21, fig. 20.

12 A version of the Kykkotissa in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai was attributed by Weitzmann to Constantinople, ca. 1050—1100 *(The Icon*, p. 48). The wide appeal of this gentle iconography is attested to in Bohemian painting by a large Madonna from the Strahov Monastery in Prague, of course in a Westernized edition. (A. Matějček & J. Pešina, *Czech Gothic Painting 1350—1450*, Prague 1950, p. 47, pl. 27.) The likewise kinetically outstanding Virgin Kardiotissa, signed by Angelos (end of the 16th — beginning of the 17th century) in the Byzantine Museum in Athens is yet another type of the Glykophilousa, related to the Pelagonitissa, *(Icons*, Belgrade-New York 1980, p. 87); The original Kardiotissa was in a Cretan monastery until 1420 when it was stolen.



Fig. 4. Madonna and Angel Thurifex, Musée de la Renaissance, Château d'Ecouen

the affectionate and vehement turning of the Child toward His mother but, at the same time incorporates some Western features such as the Virgin's crowr.[13] (Fig. 18). We know of cultural-religious contacts between the Bohemian kingdom and the Dalmatian region at that time. In 1347 King Charles IV brought Croatian monks from the Benedictine abbey Tkon on the island Pašman near Zadar and from Senj to Prague to reinstate the Slavonic liturgy in the newly founded monastery Emmauzy-Na Slovanech, dedicated to St. Jerome.[14] It is quite likely that the unknown Prague painter's Virgin of Tenderness was inspired by an Adriatic icon brought to Prague by the Croatian monks.

Considering the topography of the occurrences and the paths by which the Byzanto-Balkanic Pelagonitissa spread, perhaps spearheaded by its adoption by the Master of the Leningrad Diptych, it is more logical to expect his workshop in one of the Dalmatian harbor towns (Zadar, Split, Dubrovnik) rather than in Venice. Let us recall that his Madonna triptych is in Split. These towns are known for their multiple contacts with the Balkans' hinterland.[15]

The Master of the Sterbini Diptych was likewise active in the borderland between Byzantine and Western-Italian cultures; presumably younger than his Leningrad counterpart, he was artistically superior and used more refined means of painting. A feature common to both artists is the commissioning of the prominent pieces by the Franciscans. One of the eight saints in the lower part of the Leningrad diptych, generally quite Byzantine looking, is St. Francis, while the Kiev panel features St. Francis Receiving the Stigmata. This scene was also painted, along with another Franciscan, St. Louis of Toulouse, on the Sterbini diptych in Rome (Fig. 1). I attribute to this latter, younger painter a small folding triptych with an Enthroned Madonna and Saints in Polesden Lacey, The National Trust (Fig. 5). There, St. Francis and St. Louis of Toulouse flank St. Dominic at the bottom of the left shutter (a gathering to which I shall return at the end of this paper).

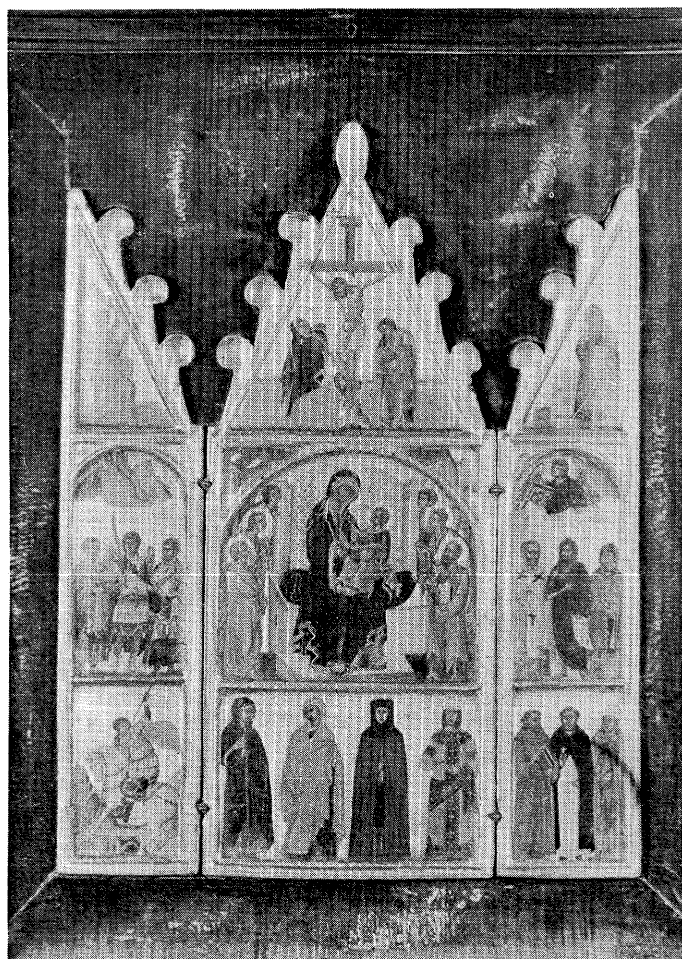
Most of the paintings of the Master of the Sterbini Diptych have inscriptions in Latin, though executed in the customary Byzantine red paint. Yet a few, which appear to be earlier products of the shop or rather, of a related one, have the standard Greek abbreviations: a Madonna in the Sacro Convento, Assisi, the one in the monastery in Rijeka—Trsat (Gospa od Trsata), and that in Grosseto, Museo della Maremma (unpublished) (Figs. 7, 8). I seem to

[13] Matějček, *op. cit.*, p. 50, pls. 20, 21. The great Bohemian anonym, the Master of the Vyšší Brod Altarpiece, appears to have been inspired by some Balkano-Byzantine icon for his Virgin holding the Child in the Nativity panel from the Vyšší Brod altarpiece (*ibid.*, pl. 5).

[14] Karel Stejskal, *European Art in the 14th Century*, London 1978, p. 146f.

[15] Bariša Krekić, *Dubrovnik, Italy and the Balkans in the late Middle Ages*, Variorum reprints, London 1980, VII, XI..

Fig. 5. Madonna with Saints triptych, The National Trust, Polesden Lacey



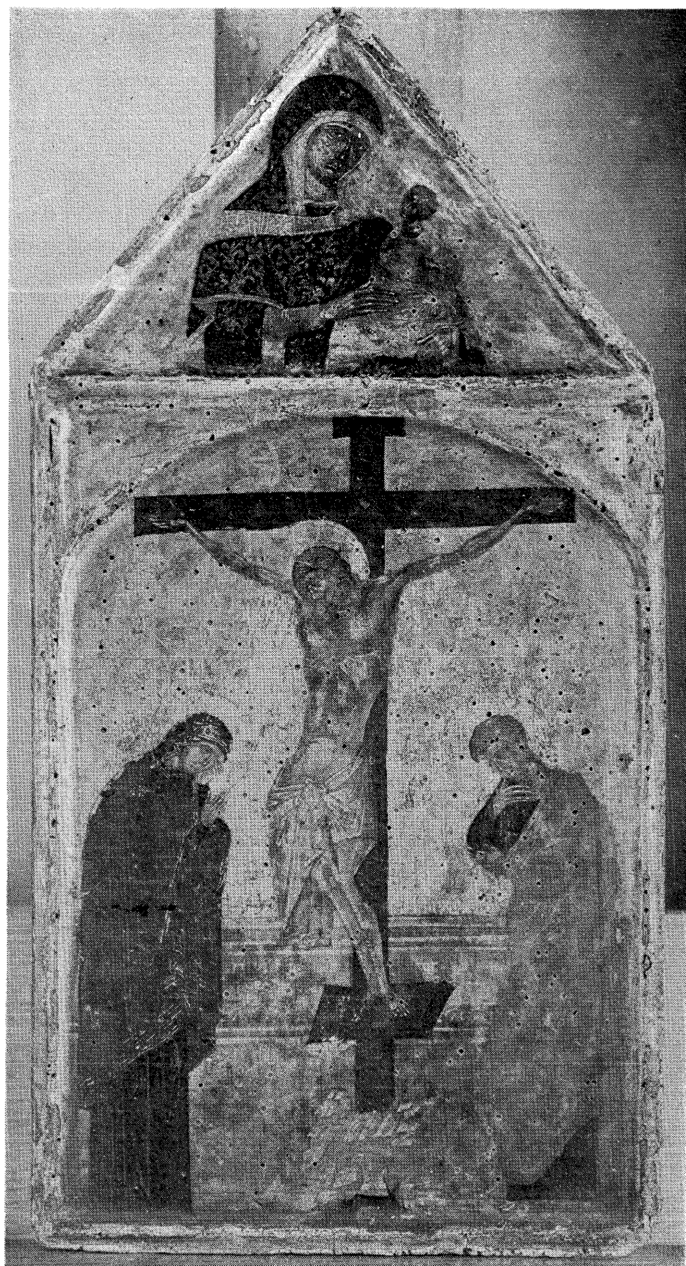


Fig. 6. Crucifixion and Madonna, Rijksmuseum, Amsterdam (A 4461)

recognize Greek script also on the Madonna from Lord Clark's Collection in Saltwood Castle, a work very close to another Sterbini Master's picture, the Madonna from the Mason Perkins Collection donated to the Franciscan Sacro Convento in Assisi [16] (Figs. 2, 3). A ligature in the name Franciscus in the Sterbini diptych points to a Greek formation of the painter.

A ligature appears again in the name S Bartolomeus in a triptych in the Galleria Nazionale di Messina, No 638, another work from the same workshop as shows the Madonna in its center which is identical to the Clark Madonna.[17]

A Crucifixion with a Madonna in the gable in the Rijksmuseum, Amsterdam may well be the earliest of the group attributed here to the Master of the Sterbini Diptych as it still presents some similarities with the paintings of the Master of the Leningrad Diptych[18] (Fig. 6). A support for locating the early phase of the production of the Sterbini Master on the Dalmatian side of the Adriatic comes from the comparison of the Amsterdam panel with the Madonna triptych from the island of Ugljan in the collection of the Benedictines in Zadar.[19]

On the other hand, a small Madonna in the Cathedral of Cambrai, venerated there for centuries as Notre Dame de Grâce, appears to be at the opposite end of the evolutionary line (Fig. 10). We learn from a document that in 1426 the panel, then in Rome was given by Cardinal de Brogny to his secretary Pursy du Bruille, who soon after became the archdeacon of the dioceses of Cambrai and Valenciennes and presented it to the cathedral of Cambrai in 1451.[20] It is though that the Cardinal received the Madonna panel from the Greek delegate at the Council of Constance where de Brogny was the legate of the pope. However, this suppositio is not warranted by the style of the picture which only follows a Byzantine prototype; moreover, its inscription is in Latin. That the prototype belonged to the Byzantine sphere is further indicated by several instances of this Glykophilousa which were classified by Edward Garrison as »Adriatic, Group III, Dalmatian (?)«: one is in S. Maria al Morocco, Tavarnelle (Val di Pesa), an overpainted one in the cathedral of Alessandria, and stylistically related Madonna in the Collection Feron Stoclet in Brussels [21] (Fig. 11) A further version of the Cambrai Madonna, once in the collection of Artaud de Montor in Paris, is in a different style, one which reminds me in details of Flemish pre-Eyckian painting and may be a free replica of the miraculous Cambrai Madonna done soon after Pursy's arrival to Cambrai in 1427, perhaps a century after its model.[22] I have seen in the Diocesan Museum in Namur a small Madonna rendering the Cambrai image. Another one belonged to Ante Topić Mimara and now is in the Mimara Museum in Zagreb (1402, ATM 620).

In my interpretation, the Cambrai Madonna belongs to the sphere of Italo-Byzantine contacts and likely reproduces some venerated icon. In Apulia are two versions which, I think, hint at the location of the prototype and the replicating activity. The small version that may have preceded the Cambrai Madonna is in the Benedictine convent of S. Maria delle Vergini in Bitonto. It is closer to the putative Byzantine prototype as it contains characteristics of the »Adriatic style«. (Fig. 9). The version in the chiesa del Carmine in Lucera (near Foggia) is larger (Fig. 16). A puzzlingly close Madonna from the col-

---

16 Giuseppe Palumbo, *Collezione Federico Mason Perkins, Assisi,* Rome 1973, p. 56, # 44. The Clark Madonna was previously at the dealer Mathiesen, London. (Garrison, p. 58, # 92.) There is one more Madonna, very similar to the Clark Madonna, of unknown whereabouts *(ibid.,* p. 53, # 65). Garrison called this style Adriatic Group C. Probably Venetian, 1320—30.

17 Fig. 4 on p. 285 in Part XIX: Addenda ad indicem — III, E. Garrison, Early Italian Painting: Selected Studies, vol. I.

18 H. W. van Os et al., *Sienese Paintings in Holland,* Groningen 1969, # 14 as Italian School, end of the 13th century.

19 Stalna izložba crkvenih umjetnina (SICU).
Ivo Petricioli, »Triptih iz Ugljana«, *Peristil* 6/1964; *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj,* pp. 118, 134f, # 21: beginning of the 14th century.

20 I am indebted to the kindness of chanoine P. de Vos in Cambrai. The general refinement and the treatment of the bodily parts reminds me the tiny mosaic icon of the Fourty Martyrs in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, attributed to Constantinople, ca. 1300. (K. Weitzmann, *The Icon,* 1978, pl. 41.) I am wondering whether the model for the Cambrai Madonna could not have been a similarly small portable mosaic originating in a large artistic center such as Constantinople or Thessaloniki.

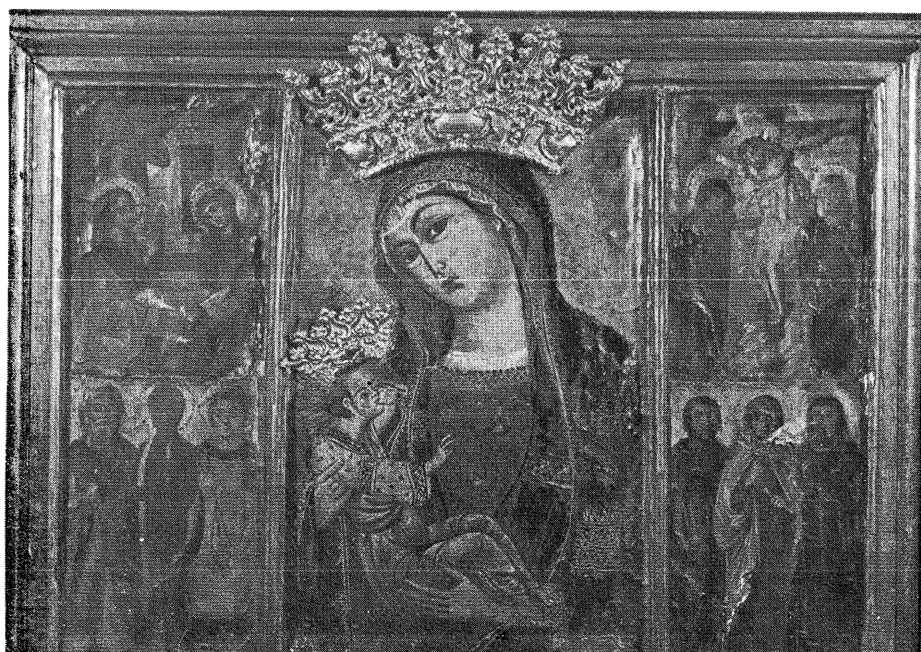
21 *Adolphe Stoclet Collection,* Brussels 1956, p. 30f. It bears the standard Greek inscription. The S. Maria al Morocco Madonna is reproduced in Garrison, p. 64, # 120; the Alessandria Madonna p. 54, # 72. Stylistically close is a Nursing Madonna in the Berenson Collection, Florence, classified by Garrison also as probably Dalmatian in his »Addenda ad indicem, II«, *Bolletino d'Arte,* Oct.—Dec. 1951, p. 303.

22 Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting,* p. 54, # 70.



Fig. 7. Madonna, Museo della Basilica di San Francesco, Assisi

Fig. 8. Gospa od Trsata, Franciscan convent, Rijeka-Trsat



lection of Prince F. Massimo in Rome is known to me only from a photograph.[23] The two pictures in Apulia do not seem to copy each other which reinforces the feeling that they follow independently the lost prototype. This would have featured the Christchild with bare legs.[24] There probably also existed the type with Christchild's legs covered but retaining the affectionate gesture of His touching the mother's chin. The existence of later replicas of this type on both sides of the Adriatic would seem to suggest that the model also existed in this region. One is a large icon in the church of Holy Sepulcher in Barletta, possibly by Donato Bizamano. The other is a Bogorodica Umilenje in Mostar, Old Serbian Orthodox church (presently in the monastery Žitomislić?).[25]

Compared with the Cambrai Madonna and its Western copies, another Western version of this distinctive Glykophilousa in a diptych in the Kunstsammlung in Basel may have derived in a likewise direct way from the Byzantine prototype despite the Western trimmings of the drown and its affiliation with the Bohemian style (Fig. 15).[26] Its quality of form and execution, harsher than was typical of Bohemian art, opens up the possibility that the diptych originated somewhere closer to the Balkans than Bohemia — say in the regions affected by the flowering of the Bohemian style: Slovenia, Styria, and possibly Hungary.

The only date available for the paintings of the Master of the Sterbini Diptych is the *terminus post quem* of 1317 suggested by the representation of St. Louis of Toulouse on the diptych. Our search for further occurrences of the distinctive softness of form and refined brushwork provides us with a *terminus ante quem*. The characteristic soft style and the suave color gamut of an advanced appearance also distinuishes the paintings on a precious reliquary diptych of the Despot of Epirus, which ended up in the treasury of the cathedral of Cuenca (Fig. 12). Its commissioner, Thomas Preljubović, ruled in Ioannina during 1367—84. J. B. Díez thought that this diptych, covered with tooled silver-gilt sheathing and adorned with precious stones and pearls, was executed in Meteora because a similar but simpler painting, without the luxurious sheathing, is preserved there in the monastery of the Transfiguration.[27] I am hesitant to accept the proposal that such a complex artifact was created in so isolated a monastic seiting because it had to be geared to flourishing goldsmiths' tradition and facilities expected only in a larger center; Joannina or Arta might have provided such a favorable situation. Yet, another, alternative site might well have been Thessaloniki — an option which, if accepted, would extend our notion of the practice of the distinctive soft style, at least in its later development, further east

---

[23] *Ibid.*, p. 54, # 71.

[24] Some scholars mistakenly argued for the Western origin of this feature but it exists already on a Byzantine icon at Mount Sinai assigned by Weitzmann to Constantinople of the 11th century (*The Icon*, p. 48). The instances in Tuscany (Siena, Pisa, Arezzo) thus do not testify to an autochtone originality because they have to be seen in terms of the Byzantine tradition. This is also reflected in the instances of this iconography in Zadar, Split, and Cerignola (Apulia) — Madonna di Ripalta.

[25] Vojislav Ðurić, *Icônes de Yougoslavie*, Beograd 1961, p. 114, # 50, pl. LXX as first half of the 16th century whereas in the catalogue of the Paris exhibition of 1971 *L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours*, 1971, # 311 it is assigned to the XV—XVI century.

[26] *Öffentliche Kunstsammlung Basel* — Katalog, Basel 1957, p. 7: »Böhmische Schule, Ende 14. Jahrhundert«.

[27] Jesus Bermejo Díez, »Das Reliquien-Diptychon der Despoten von Epirus in der Kathedrale von Cuenca«, *Die Parler und der Schöne Stil um 1350—1400* (Resultatband), Cologne 1980, 13—20; *Icons*, New York 1980, p. 188f.



Fig. 9. Madonna, Monastero di S. Maria delle Vergini, Bitonto

beyond the Adriatic region that might otherwise be warranted.

In order to gain additional guiding data, let us briefly explore the specific means of decoration. The rare *zig-zag* pattern in the halo of the Madonna in the Assisi Monastery (fig. 7) as well as of those in the Behenson and Stoclet collections can also be found in a Madonna triptych in the Museo Correr, Venice attributed to a Veneto-Cretan painter of the fourteenth century.[28] This pattern, however, does not exist in Venice. A variation of this abstract pattern produces incised lozenges in the halo of the Cambrai Madonna. (Fig. 10) This latter pattern exists also in the halo of a small Madonna from the collection of Conte Paolo Gerli in Milan, but this time it is rendered in gilded *pastiglia*. Lozenges and checker patterns in *pastiglia* can be found on several Apulian paintings in the Byzantine-inspired style; it is for this decorative as well as stylistic concordance that I consider the Gerli Madonna a South Italian, probably Apulian work.[29] The *pastiglia* technique served as an inexpensive substitute for the Byzantine embossed and chased sheathing in precious metals.[30] It can be noted that the pattern of formal floral roundels painted and stippled on the background of the Perkins Madonna in Assisi reveals the painter's awareness of the traditional Byzantine silver sheathing of the icons.[31] (Fig. 3)

---

[28] Giovanni Mariacher, *Tesori della Quadreria Correr a Venezia*, Milan 1964, pl. VIII.

[29] Garrison, p. 52, # 64. He reported that the Gerli panel was said by a dealer to have come from Castelfalfi, and probably on this basis he called it Florentine. I like to consider the possibility that this picture can be connected with the presence in Tuscany of the Basilean Eremitan Benedictine monks from the abbey of Pulsano near Manfredonia who founded three monasteries (in Pisa, Lucca, and near Florence). We can assume that they brought some devotional images from Apulia. A comparable and more Byzantine Madonna is preserved in Pulsano. Anna Rosa Calderoni Masetti, »Puglia e Toscana nei secoli XII—XIII«, *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, vol. 2 of Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Bologna 1979, 257—61.

[30] M. Frinta, »Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West«, *Gesta* XX/2, 1981, 333—47; idem, »Relief Imitation of Metallic Sheathing of Byzantine Icons as an Indicator of East-West Influences«, *The High Middle Ages*, Acta vol. VII, SUNY Binghamton 1983 (for 1980), 147—67; idem, »Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation to the West«, *Acta of the Second Congress of Cypriot Studies*, Nicosia 1986, 539—44.

[31] Tooling of the background either by incising or stippling continuous pattern and leaving a margin around the contour of the painted form appears on a number of fourteenth century paintings from various parts of Europe (e. g. Cologne, Prague) doubtlessly inspired by the metallic sheathing of imported icons. For this reason I am inclined to consider the already mentioned Glykophilousa from the Old Serbian Orthodox Church in Mostar a repllica of a 14th century original provided with a silver *oklad*. Also to be investigated is the kind of relationship that seems to have existed between the production of the Master of the Sterbini Diptych and a Madonna in the Museo Civico in Turin. (Frinta, »The Decoration of the Gilded Surfaces on Panel Painting around 1300«, *Europäische Kunst um 1300*, vol. 6 of the XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte in Wien 1983, Vienna 1986, 69—76, fig. 32.) The filure style is different but the mode of the inscription is very similar; also comparable is the tooling of the background with a floral pattern in Turin and in Assisi, reflecting the impact of Byzantine silver sheathing. The painter of the Turin Madonna seems to have been a Central European artist who was temporarily active in the Adriatic region and has seen the Master's paintings. The lozenge pattern in the halo of the Turin Madonna is comparable to that of the Cambrai Madonna.

Fig. 10. Notre Dame de Grâce, Cathedral of Cambrai





Fig. 11. Madonna, S. Maria al Morocco, Tavarnelle (Val di Pesa)

Fig. 12. St. Barbara, detail of the reliquary diptych, Cathedral of Cuenca





The center of each lozenge in the halo of the Cambrai Madonna was stamped with a small hexa--rosette punch which also occurs, significantly enough, on a panel with a Madonna and an angel *thurifex* in its gable, ex Musée de Cluny, now Musée de la Renaissance, Château d'Ecouen — a work I attribute to the Master of the Sterbini Diptych.[32] (Fig. 4) In his Clark Madonna this painter used a second punch, a most rare octa-rosette the shape of which clearly issued from Byzantine decorative tradition of long standing: octa-rosette can be found in Byzantine mosaics, carved reliefs, manuscript illumination, and metallic coverings of icons.[33] These punches are unknown in Venetian painting. Summing up, there is no support in the decorative domain for the claim of Venetian origin of our group of paintings.

I believe that some help in this search for the localization of the Master's workshop may come from topographico-hagiographic investigation. Especially promising is the triptych in Polesden Lacey on which Catholic and Orthodox saints are represented (Fig. 5). Most of them were venerated in both churches (St. Margaret was a Latin equivalent for Agia Marina), and some were actually more current in the Greek Orthodox church than in the Latin church, such as St. George and SS. Cosmas and Damian who enjoyed a great popularity in Dalmatia, the Balkans, and Greece.[34] The three major medicant saints point to a monastic commission, and remarkable is the number of female saints, painted in the center bottom. A clue may come from the inclusion of St. Theodosia (if the reading is correct), who was exclusively a Byzantine saint. Consequently, if we learn the place of her veneration and if there existed also a Franciscan mission, we shall have the destination of the commission. The assemblage of the saints suggests a tolerant spirit which may possibly be characterized as unionist. The Venetian Republic is known to have been adamantly opposed to any unionist movement, and this, along with the distinctive soft style present in the Sterbini group and the Cuenca reliquary, rules out Venice as a pretender for the shop's location.[35]

The phenomenon of the soft and gentle rendering of the faces in the period of our interest is specific enough to be investigated. This leads me to a possible connection between the Master of the Sterbini Diptych and two painters from Modena, Barnaba and specially Tomaso. The artistic roots of the latter, Tomaso dei Barisini da Modena are usually seen in Riminese and Bolognese painting (Viale da Bologna), to which I propose to add the forma-

---

[32] Challenging is a further occurence of this hexa--rosette punch 5 mm large, namely on a panel with a Crucifixion and Annunciata in the gable, apparently a haif of a diptych, which is in the Detroit Institute of Art, # 36.75. It is attributed to the Master of the Codex of St. George but, according to my experience, this painter did not use »motif punches«. This punch, however, can be found on two paintings in Genoa, one dated 1345. Further research is needed to clarify this problem.

[33] Frinta, »Raised Gilded Adornment . . .«, fig. 9.

[34] Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 211. The cult of the two holy brothers existed, i. a. in Dalmatia at Tkon and at Senj and in Ochrid in Makedonia. Churches were dedicated to Agioí Anargyroi in Thessaloniki and in Kastoria. (The fresco in Kastoria of 1180—1200 is reproduced in *The Icons*, p. 150 and the one in Eurythania of 1200—1250 on p. 152.)

[35] Freddy Thiriet, »Le zèle unioniste d'un Franciscain crétois et la riposte de Venise (1414)«, *Études sur la Romanie Greco-Venitienne (Xe—XVe s.)*, Variorum Reprints, London 1977, 498—503.

Fig. 13. Madonna, Musée d'histoire et d'art, Luxembourg (1944/22/2)



Fig. 14. Madonna triptych, Galerija umjetnina (on loan from the Archaeological Museum), Split

tive influence of our anonymous Master of the Sterbini Diptych whose ties with the Adriatic region I perceive.[36] I wish to introduce a hypothesis which would provide an explanation for the stylistic similarities, by identifying the father of Tomaso with the Master of the Sterbini Diptych. We do not know the art of Tomaso's father who was recorded as a painter.[37] His name, Barisinus dei Barisini, may well

[36] Luigi Coletti, *Tomaso da Modena*, Venice 1963; L. Menegazzi & F. Zuliani in *Tomaso da Modena*, Treviso 1979; R. Gibbs, *L'occhio di Tomaso*, Treviso 1981. Not only the concept of facial types analogous with the Sterbini group but also Tomaso's usage of intricate patterns in *pastiglia* en his diptych at Karlštejn (Henegazzi, p. 137, No 9) has precedents in South Italy and Dalmatia (Gospa from Znjan in Split).

[37] R. Gibbs, *L'occhio di Tomaso*, p. 128ff. »Barixinus de Barixinis pictor« died in 1343. His father, Albertinus Barinani (Barixani, Barexani, de Barixanis) was likewise an esteemed person. Artistic contacts existed between Modena and Apulia as show the signed paintings of Paolo Serafini da Modena in the cathedral of Barletta. On the other hand,

Fig. 15. Man of Sorrows and Madonna reliquary diptych, Öffentliche Kunstsammlung, Basel (1617)





Fig. 16. Madonna, chiesa del Carmine, Lucera

Fig. 17. Madonna triptych from Ugljan, Zadar, SICU (Photo by courtesy of prof. I. Fisković)





Fig. 18. Man of Sorrows and Madonna diptych, Kunsthalle, Karlsruhe



Fig. 19. Pelagonitissa type, National Museum, Beograd (4357)

mean that he came from Bari in Apulia. His soft style could then have been based on the Apulian tradition of interpreting refined instances of Byzantine icon painting of which, as I understand it, the fragmentary Theotokos in the Episcopate of Andria is an excellent example (*vide* its consonance with the icon of the Bogorodica of Vladimir).[38] The Madonna from Ciurcitano, now in the Bari Pinacoteca, reveals its adherence to this gentle tendency in Apulia.[39] The trend was not restricted to just one region: icons from the iconostasis in the monastery Chilandar and iconostasis architrave in Vatopedi on Mount Athos continue the exquisite forms which may be recognized, garanted some specifics inherent in different art techniques, also in some frescos of the early fourteenth century in Serbia and Makedonia, e.g. in Bogorodica Ljeviška. Behind these forms looms the lofty art of Constantinople — the great Deesis mosaic in Hagia Sophia.[40] The two much debated Theotokos icons in the National Gallery of Art, Washington are good examples in this context.[41]

---

there are instances of flow of art from the eastern to the western shore of the Adriatic. A sculptor from Ragusa (Dubrovnik) sculpted the tympanum of S. Andrea's church in Barletta. Queen Helena, wife of the Serbian king Stefan Dečanski donated a magnificent icon with St. Nicholas to his sanctuary in Bari. (*The Icons*, p. 157: »the donors King Stefan and his wife Helena are represented, 1321—31.« Vukoslava Tomić-De Muro, »Srpske ikone u crkvi sv. Nikole u Bariju, Italija«, *Zbornik za likovne umetnosti* 2, 1966, 105—24: »Uroš III Dečanski and his son Dušan«.

38 Valentino Pace, »La pittura dalle origini in Puglia (sec. IX—XIV)« in *La Puglia fra Bisanzio e l'Oriente*, Milan 1980, p. 354ff.

39 Michele d'Elia, »Per la pittura del Duecento in Puglia e Basilicata, ipotesi e proposte«, *Antiche civiltà Lucane*, Galatina 1975, 151—58, pl. XX fig. 4.

40 *Icons*, pp. 91, 97, 143; *The Icon*, pp. 160 f.

41 Recently discussed by Hans Belting, »The 'Byzantine' Madonnas«, *Studies in the History of Art*, Washington 1982, 722.

Трагом једне јадранске сликарске радионице са византијским утицајима

Мојмир Сватоплук Фринта

Односи венецијанског сликарства на таблама и оног дуж јадранске обале раног XIV века одређују се на основу посебних вредности. Неке од слика које су начелно приписане Венецији могле су настати и у другим, мање познатим центрима. Случајеви на које се указује јесу две групе, једна образована око диптиха Богородица-Распело из лењинградског Ермитажа а друга око малог Стербини диптиха из музеја у Палацо Венеција у Риму. Претпостављају се и неке додатне атрибуције овим двема групама при чему неке, изгледа, упућују на последичну повезаност ова два стваралачка круга.

Истражује се распрострањеност балканског типа Пелагонитисе, као неког паралелног симболичког решења, са навођењем на помисао о смештености старије радионице у неком од далматинских градова (Мајстор диптиха из Ермитажа). Пресељавање уметничке делатности на супротну обалу Јадрана могло је проузроковати образовање једне касније радионице (Мајстор Стербини диптиха). Ова идеја се поткрепљује издвајањем варијанте чудотворног лика Богородице у апулијском месту Камбраи (Cambraì). На крају се долази до закључка да се претпостави даље трајање једног познијег стваралаштва у Модени (Tommaso da Modena, син Barisanus-a dei Barisani).

(с енглеског: ИИУ J. M.)

Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења

Смиљка Габелић

UDK 75.033.2(497.11)"13" : 75.046.3(497.11)

Црква Св. Николе из 1331/2. године, удаљена је 1—1,5 км од Станичења, села смештеног под планином Белавом а око 10 км северозападно од Пирота; налази се на левој обали Нишаве, сасвим у близини реке. О овој цркви у средњовековним изворима, колико се зна, нема помена. Тек пред крај XVI или на почетку XVII века црква се наводи у једном турском документу и то као „манастир Света Петка у селу Црвенчево".[1] Ту измењену, нову посвету храм је носио до наших дана, можда напоредо са знатно позније изграђеном припратом и тремом, који су сада уклоњени. Цркви Св. Николе, изгледа и првобитно на гробљу, данас је најближе село Станичење, које је у истом турском попису поменуто као „село Рђило, другим именом Станичани", док је Црвенчево, у овом извору наведено село с црквом, касније премештено, претпоставља се, на другу обалу Нишаве.[2] Изгледа вероватно и да се под „манастиром Рђилница", чији се „калуђер" помиње 1707. године, такође крије црква о којој је овде реч.[3] Станичење — Истаничене (село с два домаћинства, под тим именом забележено 1576/7 и 1606),[4] односно Станица (назив за село и за селиште, такође према изворима из XVI века)[5] — као топономастички назив с којим се у науци поистовећује храм Св. Николе не садржи, дакле, првобитну географску одредницу цркве, него представља условљан термин који одговара имену садашњег цркви најближег села.

У периоду од 1974. до 1979. године у овој цркви и њеној најужој порти обављени су археолошки и архитектонско-конзерваторски радови.[6] Прелиминарни резултати тих истраживања недавно су и објављени.[7] На тај начин скренута је пажња на овај веома занимљив, до тада непознат, а натписом датован споменик из XIV века, чији живопис, већим делом очуван, садржи и велику галерију историјских портрета. Значај овог споменика — иначе, у архитектонском погледу, готово занемарљивог — такође увећавају многобројни сепулкрални објекти откривени на овом месту, који садрже изузетно богате налазе. Међутим, нека изнета тумачења података који се тичу његове историје не изгледају прихватљива, а приказ сачуване фреско-декорације овог храма остао је непотпун.

Историјски портрети и натписи

У покушају да историјски идентификујемо личности везане за оснивање цркве Св. Николе код Станичења неопходно је најпре поново размотрити податке које садржи ктиторски натпис исписан изнад улаза у ову цркву. У чланку Радивоја Љубинковића дошло је, наиме, до нетачног тумачења имена цара Ивана Асена, владара наведеног у овом натпису, као Ивана Стефана.[8] Истовремено, због омашки које садржи публиковани цртеж станичењског ктиторског натписа, као и грешака у његовом читању, доносимо исправљено читање и калк истог натписа: [+ из]волениемъ ѡца и съвръшениемъ сина и съ пос[пѣш]ениемъ стаго дха създа сѫ и написа сѫ храмъ с[таго ...]ъ и съ ексодомъ арсениѣ и ефимиѫ и костан[дин.. ...]исѫ въ дни благовѣрна[го ц]рѣ ıѡна асѣнѣ и при г(оспо)д(и)не бѣ[лаоур.. ...] лѣт(о) ѕ[и]ѡ и м (сл. 1)

Како, поред осталог, сведочи овај натпис, црква Св. Николе подигнута је у време „благоверног цара Ивана Асена 1331/2. године. У питању је, без сумње, бугарски цар Иван Александар (1331—1371), рођак Михаила Шишмана, који је име Асен носио као своје друго породично име. Он је био потомак Асеноваца по мајци Кера Петрици, унуци цара Ивана II Асена.[9] Као „Иван Асен", како његово име гласи у Станичењу, односно као „Иван Александар Асен", име овог владара наводи се и у два званична акта која је издала цариградска патријаршија, затим, у натпису поред његовог — веома додуше оштећеног — портрета у „Цркви" у Иванову и у сада неса-

---

[1] Р. Тричковић, *Манастири у околини Пирота крајем XVI века,* Зограф 12 (Београд 1981) 87, сл. 3. О историји Пирота и његове околине до краја XV века cf. J. Калић, *Пиротски крај у средњем веку,* Пиротски зборник 8—9 (Пирот 1979) 185—201.

[2] Р. Тричковић, *Манастири у околини Пирота,* 87, н. 143.

[3] *Ibid.*, 87, н. 147.

[4] J. В. Ђирић, *Насеља горњег Понишавља и Лужнице,* Пиротски зборник 8—9 (Пирот 1979) 170 (овде и о етимологији назива, стр. 171).

[5] Р. Тричковић, *op. cit.*, 87, н. 144—145.

[6] У Станичењу сам радила на конзервацији живописа у сликарско-конзерваторској екипи Зденке Живковић и Миодрага Анђелковића у два наврата, 1977. и 1978. године. Цртеже за овај чланак бр. 2, 3, 4, 5 и 22, на основу мојих калкова израдила је колегиница Светлана Пејић, на чему јој се срдачно захваљујем.

[7] Р. Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу,* Зограф 15 (Београд 1984) 76—84 (у даљем тексту: Р. Љубинковић, *Зограф* 15).

[8] *Ibid.*, [76—77] сл. 1.

[9] И. Божилов, *Фамилията на Асеневци, генеалогия и просопография,* София 1985, 149, passim.

Сл. 1. Станичење, црква Св. Николе, ктиторски натпис (1331/2; смањено 4,28×)

чуваном натпису који треба да се налазио уз његов портрет на фасади цркве код села Беренде.[10] Нема, са друге стране, ни једног извора који би потврђивао мисао да би цар чије је име исписано у станичењском ктиторском натпису (као „Иван Асен“) био Иван Стефан (1330—1331), син цара Михаила Шишмана и Ане, кћерке српског краља Милутина, како се то узима у раду Љубинковића.[11] Уз то, постоји још један, веома речит податак о суверену државе чији су поданици били станичењски ктитори а потиче из самог Станичења. У јужном, несачуваном анексу уз цркву, у зиданом гробу (бр. 15) — како смо у истом раду обавештени — пронађена је златом везена трака на којој се налази име Ивана Александра с титулом „цар Бугаром и Грком“. Сасвим је јасно, будући да то свакако није гроб Ивана Александра, да трака представља царев поклон овде сахрањеној мушкој особи.[12] Чини се, према томе, на основу наведених писаних и епиграфских извора, као и поменутог гробног налаза, да се не може сумњати у идентификацију Ивана Асена, како је царево име исписано у станичењском натпису, као — Ивана Александра, бугарског цара.

Личност чије се име у станичењском ктиторском натпису наводи након царевог, с титулом „господин“, а започиње словима БѢ . . . свакако ће бити — како је то у чланку Р. Љубинковића одгонетнуто — Белаур, господар Видинске области, иначе брат бугарског цара Михаила Шишмана.[13] Овај великаш — чије име на румунском језику значи „змај“[14] а оставило је трага у називу оближње планине Белаве — до сада је био познат из српских и грчких писаних извора. У њима се први пут среће 1330. године, у догађајима око српско-бугарског рата или, прецизније, велбушке битке. Према аутобиографској белешци у Законику цара Стефана Душана, Белаур се помиње као један од „седам царева“ који су устали на српску државу (. . . „Михаила и брата његова Белаура“).[15] Како, затим, догађаје након сукоба код Велбужда (28. VII 1330) описује Житије Стефана Дечанског, Белаур и бугарски великаши упутили су српском краљу изасланство с понудом да прихвате његову власт.[16] На бугарски престо постављен је, међутим, Иван Стефан, син Ане (Неде), сестре краља Стефана Дечанског, и Михаила Шишмана, цара страдалог код Велбужда. Краткотрајна владавина Ивана Стефана (1330—1331) сасвим је слабо позната. Убрзо, после преврата којим је на бугарски престо доведен Иван Александар (након 8. IX 1331. а пре пролећа 1332. — како се тај преврат у новијој литератури датује),[17] он је заједно са мајком нашао уточиште у Србији, а потом вероватно у Дубровнику.[18] У тим догађајима, по свему изгледа да је видински господар Белаур био присталица Ивана Стефана и, у сваком случају, најјачи противник преврата у Трнову, који је његовог нећака Ивана Александра довео на власт. Како, наиме, обавештава Јован Кантакузин, Белаур је устао против новог цара отцепивши део државе[19] — свакако „Видин и цело Подунавље, све до Мораве“ (што је област коју је, према записима из 1337. године, Александар морао поново да освоји).[20] Историји је још било познато и име Белаурове сестре (Кера Петрица), мајке цара Ивана Александра.[21]

Према подацима које црпемо из станичењског ктиторског натписа сазнања о Белауру и догађајима током бурних и метежних година по велбушкој битци донекле се проширују. Сада поуздано знамо да је Белаур, упркос побуни, задржао своје области, или бар део њих, и да је он имао титулу господина, што је и сасвим нови податак. Господин Белаур, царев (свакако млађи) брат појављује се, дакле, као још један од носилаца овог, због свог несамосталног статуса назовимо га тако, савладарског звања.[22] Поред тога, црква код Станичења још је један од доказа да су се догађаји око успостављања царске власти над видинском облашћу и њено поновно присаједињење бугарској држави одиграли муњевитом брзином.

---

[10] *Ibid.*, 442—445, 447, где је питање родбинске припадности цара Ивана Александра фамилији Асеноваца детаљно расправљано и где је и сва остала литература.

[11] *Cf.* нап. 8.

[12] Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 79, где је посебно указано на обичај византијских царева да своје достојанственике и савезнике дарују скупоценим оделима и појасевима, што је пракса која је у XIV веку била позната и на српском, као и — сада се види — бугарском двору, а што је истакнуто као потврда угледа станичењске властеоске породице *(Ibid.*, 79, нап. 18—20). Касније ћемо у раду расмотрити којој би особи могао да припада овај гроб.

[13] *Ibid.*, 76—77. О Белауру — И. Божилов, *Асеневци*, 134—135 (са литературом).

[14] Ю. Трифоновъ, *Иванъ-Александръ и България следъ велбуждската битка*, Списание на Българската академия на наукитѣ, кн. XLIII, София 1930, 87.

[15] Н. Радојчић, *Законик цара Стефана Душана 1349 и 1354*, Београд 1960, 84.

[16] О овим догађајима — К. Иречек, *Историята на Българитѣ*, Търново 1886, 379—383; *Византијски извори за историју народа Југославије*, VI, Београд 1986, 207, 335, passim; до сусрета српског краља и бугарских великаша дошло је у селу Извору, у пределу Мрака, недалеко од Велбужда (Ћустендила) — Й. Ивановъ, *Северна Македония*, София 1906, 56, н. 3.

[17] *Виз. извори за историју нар. Југославије*, VI, 214, н. 122; 348, н. 163 (са расправом о датовању трновског преврата).

[18] О цару Ивану Стефану — И. Божилов, *Асеневци*, 139—142; *Виз. извори*, VI, 207, н. 104, passim.

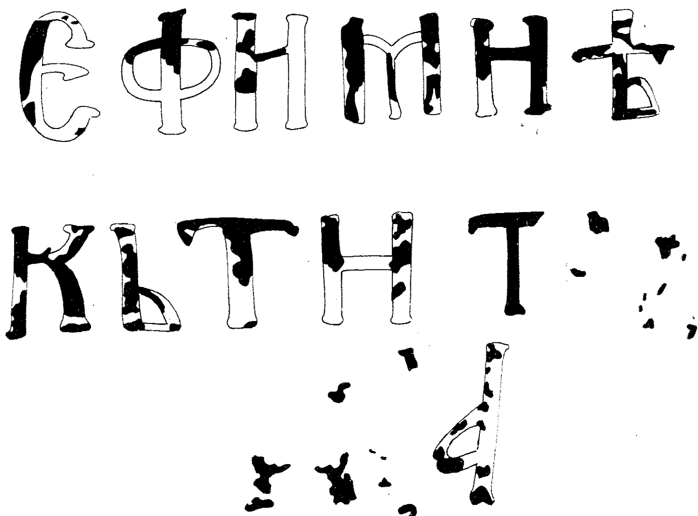
[19] *Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum*, ed. L. Schopeni, vol. I, Bonnae 1828, 464 (II, 27); К. Иречек, *Ист. на Българитѣ*, 347, н. 8; И. Божилов, *Асеневци*, 135, н. 18.

[20] Ю Трифоновъ, *Иванъ-Александъръ*, 90—91; И. Божилов, *Асеневци*, 135, н. 11—14.

[21] И. Божилов, *Асеневци*, 136—138.

[22] Према „Житију Стефана Дечанског“, Дечански је после битке код Велбужда бугарским великашима дозволио да задрже своја претходно стечена достојанства *(Животи краљева и архиепископа српских*, превод Л. Мирковић, Београд 1935, 146—148). Да је Белаур титулу „господин“ највероватније носио и пре погибије свог брата, цара Михаила 1330. године, говорио би и карактер овог звања које је — како се то зна по другим, нешто млађим примерима из историје Балкана — могло да означава, поред осталог, и потенцијалног наследника престола. За титулу господина vid. Г. Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, Зборник Филозофског факултета VII/1 (Београд 1963) 287—294; М. Благојевић, *Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша*, ЗРВИ 21 (Београд 1982) 192, 196, passim.

Сл. 2. Станичење, ктиторка Јефимија, натпис (смањено 1,6×)



Сл. 3. Станичење, Крубан, натпис (смањено 1,6×)

КРȢБА
НЬ

Пре њене изградње (1331/2) Белауров устанак морао је бити већ савладан. О његовој подчињености сведочи навођење Ивана (Александра) Асена као врховног владара земље у ктиторском натпису у цркви, као и на појасу из једног од гробова о чему је раније било речи.

Белаурова побуна у историји хронолошки није ближе одређена. Зато се ни доба подизања ове цркве тим путем, засада, не може одредити прецизније од оног временског опсега који изражава година исписана у ктиторском натпису а која, по данашњем рачунању времена, даје две године, заправо период од почетка септембра 1331. до краја августа 1332. године.[23]

Подигнута, у сваком случају, непосредно након гушења Белаурове побуне а на почетку владе цара Ивана Александра, црква Св. Николе саграђена је, сасвим поуздано, као надгробна грађевина.[24] О фунерарној намени цркве, осим великог броја гробова (у храму и у порти), несумњиво сведоче и многе иконографске особености њеног живописа као и сама посвета св. Николи, омиљеном светитељу посреднику и заступнику хришћана. Галерија од десет историјских портрета са четири лика умрлих, одраслих особа такође наговештава могућност да је нестанак из живота ових особа, можда и истовремени, вероватно био непосредан повод за изградњу овог храма.

Ктиторски натпис нас обавештава да је црква Св. Николе подигнута и живописана „трошком" неколико особа (како изгледа, четири); од њихових имена сачувала су се прва три: Арсеније, Јефимија и Константин („Костандин").

Прва два имена, нема никакве сумње, означавају ктиторски пар представљен на јужном зиду храма. Јефимија је као „ктиторка" (єфнмнѣ кътнт . . .) и означена поред свог портрета (сл. 2), док се уз лик њеног мужа, тада монаха Арсенија натпис није сачувао. Обоје су приказани у монашким, великосхимничким одорама како, између себе, држе модел цркве. Из сегмента неба благосиља их Христос Емануил, допојасно насликан. Иконографски је на тај начин вероватно исказана идеја о замонашењу као чину божанске одлуке и промисли; евентуално, присуство Емануила означавало би и чин божанске инвеституре, уколико су Арсеније и Јефимија били рођаци владарске фамилије.[25] Између њих насликан је дечак Крубан (Крȣбань) тако именован у натпису исписаном више његове главе, за кога претпостављамо да је њихов унук или, пак, син (сл. 3).[26] Ктиторима ове цркве Арсенију и Јефимији, чија световна имена нису позната, не налазимо трага у историјским изворима. Једино на основу станичењских фресака и натписа произлази да су они могли бити родитељи Константина — једног тадашњег угледног великаша — који су касније ту, у убрзо дограђеној припрати своје задужбине, и сахрањени.[27]

Константин („Костандин") је у ктиторском натпису наведен на трећем месту. Насликан је, сигурно се може мислити, на северном зиду храма — иако натпис уз тај портрет није сачуван — како га патрон станичењске цркве св. Никола приводи Богородици на престолу, која на крилу држи малог Христа; Богородица се десном руком дотиче Христовог бедра, обујмивши га својом левом руком, док Христос једном руком благосиља, а у другој држи свитак. Врло је карактеристично и за доба из којег фреска потиче не тако често што је Константин представљен како га је св. Никола десном руком загрлио, док левом светитељ указује према Богородици (сл. 4). Св. Никола, популарни посредник и заступник људи на



Сл. 4. Станичење, властелин Константин са супругом и св. Николом (снимак: В. J. Ђурић)

[23] У вези са подизањем цркве, стиче се утисак да велики број гробова на овом терену — можда и посмртних портрета у цркви — дугујемо неком војном окршају који се збио на том месту. У том смислу чини се посебно индикативна околност што је северно од ове цркве констатована засебна група гробова етничке групације Татара (Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 79, н. 1). Није, наиме, искључено да те гробове треба довести у везу са татарским најамницима које је Иван Александар, по сведочењу Кантакузина, намеравао да ангажује за борбу против Белаура (cf. нап. 19). Сигурних података о остварењу тог плана нема, осим што се зна да су Татари у јулу 1331. године помогли бугарском цару да победи Андроника III, византијског императора (И. Божилов, *Асеневци*, 135, н. 18; 152). Но посредно је установљено да се сукоб са побуњеним Белауром морао одиграти на територији Видинске области тј. у крајевима које је Белаур држао а које је цар Александар покорио након победе над Андроником III и освајања градова у југоисточној Тракији (cf. нап. 20) — можда заиста упутивши против Белаура, као што је и намеравао, одред Татара.

[24] Cf. Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 77—80.

[25] О значењу иконографске формуле божанског додељивања власти у којој се најчешће појављује лик Христа Емануила, благосиљајући из сегмента неба, са бројним примерима у сликарству Балкана од XIII до XV века — Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУ 15 (Нови Сад 1979) 151—177. Као што је у наведеном раду претпостављено код портрета двојице монаха из Доње Каменице, такође представљеним под благословом Христа Емануила (*Ibid.*, 165, сл. 12), можда и у Станичењу присуство Емануила показује да се ради о члановима владарске куће.

[26] Cf. нап. 40.

[27] Њихова гробница, како је и Р. Љубинковић претпоставио, био би опеком зидани гроб у дограђеној припрати у којем су нађене кости једне женске и једне мушке особе — Р. Љубинковић, *Зограф*, 15, 78—79.

Страшном суду, у Станичењу је приказан као „психопомп“ (водич душа); он у ствари умрлог доводи пред Богородицу.[28] Светитељев гест стога треба да означава да Константин ту није насликан као жива личност, већ као покојник, само што ипак изгледа да је Константин тако приказан док је у ствари још био жив, унапред се оваквом представом спремивши за „будући живот“. Иначе би, уколико више није био у животу, у ктиторском натпису он био поменут на другачији начин.[29]

Највероватније, према томе, није у питању посмртни портрет Константина, до откривања живописа Станичења непознатог и, на жалост, неидентификованог угледног феудалца из прве половине XIV века.[30] Приказан је као млад човек, дуге косе која му пада по раменима и мале брадице раздељене на два прамена, сасвим по моди средине XIV столећа. О високом положају Константина сведочи одећа коју он носи на овом свом портрету, заправо њена боја и украсни мотиви. Константин има две хаљине; горња, напред преклопљена и с просеченим рукавима, је црвене боје, а на рубовима је опшивена широком окерном траком; доња хаљина од које се виде рукави и доњи крај, је зелена и украшена је белим коластим аздијама (двоглавим орловима и круговима). Око струка му је насликан широки метални појас, који је састављен од металних чланака у облику ћириличног слова „х“ са завијеним крајевима. Обућа му је црна. На глави Константин нема венац, нити било какав други украс. По правилу, сама та чињеница указује на достојанство приказаног великаша које је ниже од деспотског, а овде је у истом смислу такође индикативна и зелена боја Константинове доње хаљине. Као што је познато, према описима одеће дворских великаша у спису Псеудо-Кодина — писаном извору из приближно истог доба — ова боја по хијерархијској важности долази иза црвене и пурпурне, као и иза плаве боје.[31] Исто тако, према извору који се односи на другу половину XIII века зелена боја, као карактеристика достојанства, не припада најистакнутијем дворском достојанству, деспота, а нити севастократора и ћесара.[32] Истина, поменути извори односе се на достојанственике византијског двора, те њихова примењивост можда и није апсолутна. Међутим, истраживања очуваних деспотских портрета византијског света показују, сасвим одређено, да је великаш с титулом деспота сликан искључиво у пурпурним и црвеним хаљинама. Тако су насликани деспоти — Михаило у Доњој Каменици, Јован Оливер у припрати Леснова и у Св. Софији охридској, Јован Драгушин у Полошком, Константин у Лондонском четворојеванђељу цара Ивана Александра, Теодор у париском рукопису дела Дионисија Ареопагита, као и Стефан Лазаревић у Љубостињи, Копорину, Руденици, Каленићу и Манасији.[33] Сто-

---

[28] На такав начин приказан је, на пример, и властелин идентификован као Ђорђе Остоуша Пећпал у припрати Дечана — В. Р. Петковић, *Портре једнога властелина у Дечанима,* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XIII (Београд 1933) 95—101. О улози светитеља као психопомпа израженој полагањем руке светитеља на покојниково раме — A. Grabar, *Deux monuments chrétiens d'Égypte,* Synthronon, Paris 1968, 5—8, passim (у чланку се, иначе, разматрају знатно старији примери — коптски, као и они из египатског доба — и, поред осталог, указује се на важност Богородице као на личност која стоји на замишљеном месту вечног пребивалишта); cf. такође — id., *Notes sur les mosaïques de S. Dèmètrios à Salonique,* Byzantion XLVIII (Bruxelles 1978) 64—77. О св. Николи као посреднику на Последњем суду — N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art,* Torino 1983, 162, passim.

[29] На постхумно значење какво треба да изражава Константинова слика указивала би и завесица (подеа) насликана испод овог портрета, односно и читавом дужином северног зида, јер је овој врсти декорације најниже зоне живописа могла бити придана фунерарна симболика (На овај начин, а у складу са осталим програмом просторије, уверљиво је протумачио завесицу на соклу ђаконикона Морача — П. Мијовић, *Теофанија у сликарству Морачe,* Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 193—194, сл. 12, црт. 2, указавши на корене њене сепулкралне симболике; у старохришћанском добу тканина је симболизовала одећу вазнесених на небо, те се могла наћи, у облику висеће завесе, на надгробној стели као њена једина рељефна представа). Поседујући ову симболику, завесица је на северном зиду Станичења у сваком случају насликана и због гробова који су се налазили у цркви, али чије место, на жалост, није прецизно означено (cf. Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 78). На осталим зидовима у овој цркви сокл имитира камену оплату (*Ibid.*, 80).

Сокл у виду завесице често је сликан у олтару и бочним просторијама — за разлику од геометријских мотива на соклу наоса — јер часна трпеза симболизује Христов гроб; тај вид висеће, декорисане тканине сликан је и на самој трпези (Лесново, Цаленђиха). Једно шире спроведено истраживање свакако би показало да у великом броју храмова сокл не треба посматрати као пуку декорацију приземне зоне живописа. За Грачаницу је већ показано да примена једне или друге врсте сликаног сокла (с геометријским мотивима или у облику висећих завесица) јасно обележава архитектонски засебне просторе цркве (S. Ćurčić, *Gračanica, King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture,* University Park and London, The Pennsylvania State University Press 1979, 66—68, Figs. 88, 91—93, 98—100).

[30] Приликом трагања за станичењским Константином у писаним изворима било је неопходно искључити следеће великаше с овим именом; кнез Константин (Нелипчић?) из Хума с почетка XIV века, Константин Севастократоровић из средине истог века, поменут у Душановој другој повељи манастиру Трескавцу код Прилепа, и Константин Палеолог син Јована III Асена и Ирине Палеолог, познат приближно од 1324 до 1342, појављују се у областима сувише удаљеним од Станичења да би се неко од њих могао везати за историју ове цркве. Константин из Станичења свакако није ни Константин, син краља Милутина и несуђени очев наследник на српском престолу, који је умро једну деценију пре изградње Станичења — М. Динић, *Comes Constantinus,* ЗРВИ 7 (Београд 1961) 1—11 (кнез Константин); Ђ. Даничић, *Три србске хрисовулђ,* Гласник Друштва србске словесности XI (Београд 1859) 136 (Константин Севастократоровић); И. Божилов, *Асеневци,* 288—290 (Константин Палеолог Асен); *Историја српског народа* I, Београд 1981, 496—497 (Милутинов син Константин). Ни „велики војвода“ Константин, из времена трновског царства, који се замонашио под именом Теодул (М. Г. Попруженко, *Синодикъ царя Бориса,* Одесса 1899, 71) не би био станичењски Константин будући да његов световни портрет сведочи да он није имао монашки чин. Најзад, ни деспот Константин, зет бугарског цара Ивана Александра, који је познат са минијатуре у Лондонском четворојеванђељу цара Ивана Александра из 1355/6 (Л. Живкова, *Четвероевангелието на царь Иванъ Александъръ,* София 1980,67—68, сл. 1) тешко да би могао бити наш Константин јер њихове портрете дели знатан временски размак а, у оба случаја, приказане су доста младе особе, приближно једнаког животног доба.

[31] Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices,* ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 141—148, passim.

[32] Истраживањем хијерархијских обележја великаша из доба цара Михаила VIII Палеолога (одеће, капе, обуће и потписа) према првих десет књига „Историје“ Георгија Пахимера дошло се до закључка да је црвена (светло црвена) боја припадала цару, пурпурна (тамно црвена) деспоту, а плава севастократору и ћесару — A. Failler, *Les insignes et la signature du despote,* Revue des études byzantines 40 (Paris 1982) 171—186.

[33] С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса,* Зограф 11 (Београд 1980) 59, н. 41 (са литературом). За Јована Драгушина, чији је портрет накнадно откривен и публикован vid. Ц. Грозданов — Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком,* (I), Зограф 14 (Београд 1983) 63—66, сл. 1, 4. Писци су питање титуле Јована Драгушина у ствари оставили отвореним. Cf. такође: Ц. Грозданов — Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком,* (II), Зограф 15 (Београд 1984) 85—88, сл. 1. Међутим, деспотске ознаке на овом добро очуваном портрету изгледају недвосмислене. Будући да писани извори Драгушина не помињу с овом титулом, нити је она исписана поред његовог портрета у Полошком, можда објашњење за појаву оваквог Драгушиновог портрета треба тражити у чињеници да је у питању његов посмртни портрет (који је дала да се наслика његова мајка, деспотица Марија).

га, зелена боја доње Константинове хаљине не открива, додуше, његово достојанство али барем довољно сигурно показује да Константин није насликан као деспот. Зелена и црвена боја Константинове одеће и украсни мотиви (двоглави орлови у круговима) упућују на претпоставку да се ради о титули севастократора или, можда, ћесара. Црвена боја горње хаљине указује на виши, а црна боја обуће на хијерархијски нижи чин, те проблем мора остати отворен.[34] Непостојање украса за главу, већ смо поменули, показује једино то да се највероватније не ради о деспотском достојанству, о чему сведоче — толико бар изгледа извесно — и све остале инсигније на Константиновом портрету. Крој одеће, уверени смо, нема никакву важност као ознака титуле или звања.[35] Отуд за откривање Константиновог достојанства нема значаја што хаљину готово потпуно једнаког кроја — иначе, црвену — носи жупан Брајан на свом портрету у Белој цркви каранској (1340—42) а што је, како нам се чини, најближа паралела Константиновој одећи.[36] По зеленој боји хаљине, пак, такође с коластим аздијама, Константину из Станичења одговара портрет Рутеша, ктитора пећинске цркве св. Марине код Карлукова у Бугарској (XIV век), историјски неидентификованог великаша.[37]

Константин је, претпостављамо, сахрањен у Станичењу, у несачуваној капели с јужне стране цркве, и то у зиданом гробу у којем су пронађене већ помињане траке с именом Ивана Александра „цара Бугара и Грка", као и делови златом везене тканине и позлаћена дугмета.[38] Ваља забележити и да споља, на јужној фасади храма постоје неразговетни фрагменти фресака, можда остаци оригиналне фреско-декорације ове капеле.

Женска особа која је насликана поред Константина (ка њему окренута покретом руку и стопала) највероватније је његова супруга, чије је име свакако било исписано иза мужевљевог у ктиторском натпису, али је, услед оштећења натписа, остало непознато. Њена одећа по боји и украсним мотивима одговара Константиновој, што би такође сведочило да је у питању његова жена а не, како би се евентуално могло мислити, сестра. Доња, зелена хаљина ове властелинке има беле аздије с двоглавим орловима (просечена је испод врата, а рукави се, као и на Константиновој доњој хаљини, завршавају на шиљак). Преко рамена јој је пребачен дугачак црвени огртач, обрубљен широком траком. Од украса има огрлицу, велике обоце и ниску круну са које се спушта бели вео. У Станичењу све три насликане младе властелинке на главама носе сличне, ниске круне, благо проширене нагоре, али једино Константинова жена носи и вео.

Властелинка Арета(?) — АРЄѲА (сл. 5) — чији је портрет на западном зиду храма, приказана је на зачељу поворке коју св. Никола приводи Богородици (сл. 6). Уздигнутим рукама и положајем ногу она је окренута према Константиновој жени, представљеној на северном зиду, а у углу између њихових портрета није насликана бордура. Ова млада властелинка је пребогато обучена и накићена. Поред бројног осталог украса, на десној руци она има три прстена — два на малом, а један на домалом прсту. По томе је овај станичењски портрет необично драгоцен, а занимљив је и иначе за испитивање средњовековне женске ношње и другог украса (посебно је упадљива велика метална гривна око њеног врата). Сликање прстења на руци доста је ретка појава у живопису. Срећемо је још на два хронолошки

---

[34] Севастократор је, када је реч о боји одеће, приказиван у црвеној (што јесте боја која је према Псеудо-Кодину примерена одећи великаша с овом титулом, премда свакако не и искључиво) или у плавој хаљини (што је, пак, најкарактеристичнија боја севастократорове целокупне опреме, такође према Псеудо-Кодину) — С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули,* 60, нап. 48—49, где су наведени и примери. Ћесаре, на примерима из XIV века, налазимо представљене у плаво-зеленим (ћесар Новак), зеленим (ћесар Угљеша) или у црвеним хаљинама (Исак Дука) — D. Dhamo, *L'église de Notre Dame à Maligrad,* Studia Albanica 2 (Tirana 1964) 114; *Историја српског народа,* I, Београд 1981, табл. XLVIII; Ц. Грозданов, *Охридска сликарска школа XIV века,* Београд 1980, 34, сл. 3. Према Псеудо-Кодину ћесар је носио црвену (у ствари, „исту као и севастократорову") тунику а његова обућа била је плава (Pseudo — Kodinos, *op. cit.,* 148—149). За наша истраживања важно је још уочити да орлови, по овом истом извору, не припадају једном делу опреме ћесара (*Ibid.,* 149); о одећи ћесара cf. R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines,* II, Amsterdam 1967, 37, 239).

У вези са двоглавим орловима, у литератури је изнето занимљиво мишљење по којем овај знак представља мотив карактеристичан за оне севастократоре који потичу из царске породице или родбине [A. Cutler and P. Magdalino, *Some precisions on the Lincoln College Typikon,* Cahiers archéologiques XXVII (Paris 1978) 187, n. 70]. Таквом мишљењу у прилог говорио би, осим ту наведених, још и портрет севастократора Константина Палеолога (cf. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts,* Leiden 1976, 192, fig. 143). Веза мотива двоглавог орла и достојанства портретисане личности заиста изгледа могућна већ и на основу саме чињенице да су највиша дворска достојанства — како севастократора, тако и деспота и ћесара — по правилу додељивана царевим сродницима или најужим члановима царске фамилије (— Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама,* Београд 1960, 205—206, passim). Уколико би се код примене овог мотива радило о доследно спровођеној иконографској пракси, осим што би Константин из Станичења неминовно био царев рођак, излазило би и да Душанов великаш Јован Оливер, судећи по његовом севастократорском портрету у наосу Леснова, као и севастократор Влатко, представљен у Псачи (који немају двоглаве орлове на одећи) нису сродници царске породице, односно царева од којих су те титуле добили. У историји, подсетимо се, сродство ових великаша са династичком кућом Немањића није потврђено (за Јована Оливера cf. — *Извори за историју,* VI, 380—381, passim; за Влатка Паскачића — Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у српском царству,* Зборник Филозофског факултета XI/1 (Београд 1970) 268.

[35] Поред тога што на такав закључак упућује примедба Псеудо-Кодина о деспотовом огртачу за празничне дане који је, ту се вели, прављен „према његовом укусу и жељи" (Pseudo-Kodinos, *op. cit.,* 146), уколико би крој одеће стајао у односу са титулом или звањем тешко би било објаснити зашто су великаши неједнаког ранга понекад приказани у хаљинама кројеним на потпуно исти начин. Као такве примере можемо упоредити портрете ћесара Исака Дуке из Старог Св. Климента у Охриду (Ц. Грозданов, *Охридска сликарска школа,* 34, сл. 3) и деспота Јована Оливера у охридској Св. Софији (С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули,* 59, сл. 12) или, пак, портрете једне исте личности када је приказана с ознакама две различите титуле — Јована Оливера као севастократора, у наосу, и као деспота, у припрати, Леснова; на оба портрета одећа је једнаког кроја, само се њене боје и украси разликују (*Ibid.,* 58—59, сл. 10—11).

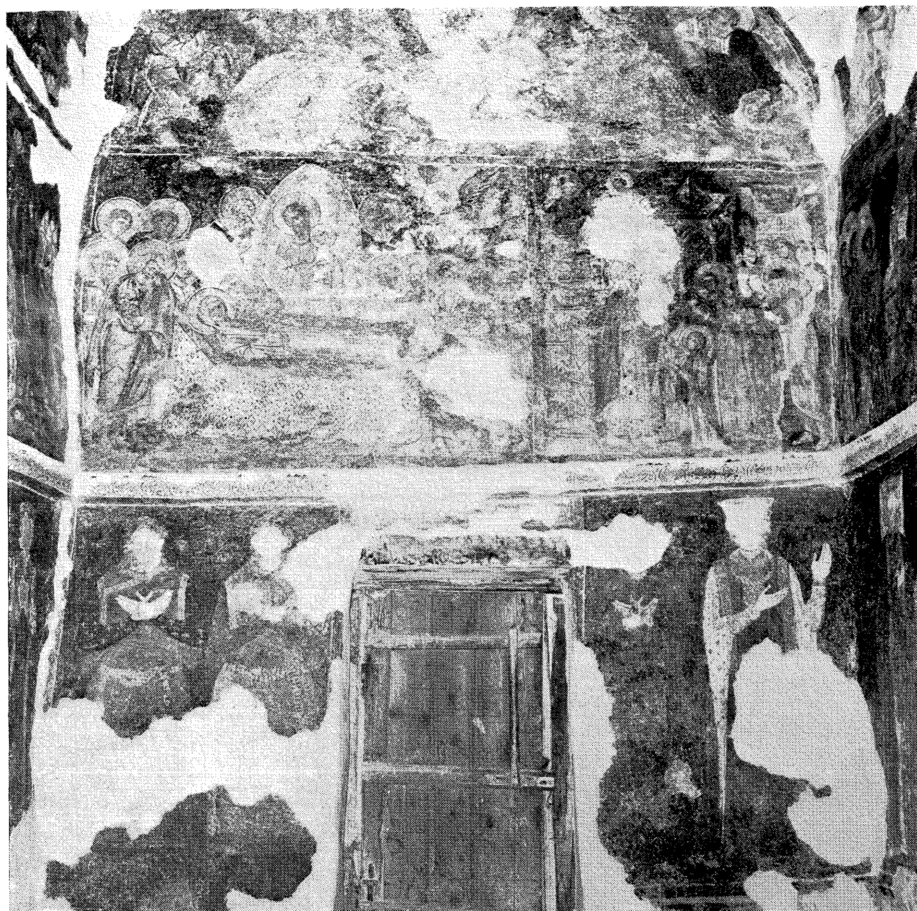
[36] Cf. J. Ковачевић, *Средњевековна ношња балканских Словена,* Београд 1953, 42, тб. XVIII.

[37] D. Panayotova-Piguet, *Les façades peintes de Sainte-Marina près de Karlukovo et l'art de leur temps,* Südost-Forschungen XXXIX (München 1980) 183, ill. 2.

[38] Cf. нап. 12. Могућно је да, не само појас, већ да и дугмета представљају поклон (такав обичај постојао је у средњем веку — cf. J. Ковачевић, *Ношња,* 180). О појасу као ознаци вазалитета према Душановом Законику — *Ibid.,* 174.



Сл. 5. Станичење, натпис Арета (?; смањено 1,6×)



Сл. 6. Станичење, фреске у западном делу храма (снимак: В. Ј. Ђурић)

и географски Станичењу блиска споменика (Доња Каменица, Полошко), као и на једном старијем примеру из Костура.[39] Због свог узраста, тешко да би Арета(?) могла бити Константинова кћи; вероватно је то сестра Константинова.

Дечак од око десетак година, Крубан, насликан поред монаха и монахиње Арсенија и Јефимије можда би могао бити њихов син, премда је то мање вероватно.[40] Његов портрет је доста оштећен. На глави, изгледа, нема никаквог украса. Обучен је у црвенкасто-смеђу хаљину, у струку је опасан каишем и има црне ципеле. Вероватно да је Крубан приказан поред Арсенија и Јефимије као њихов унук да не би био постављен поред свог оца Константина који је, у иконографском смислу, заправо приказан као покојник.

Преостале четири особе у станичењској галерији историјских портрета насликане су са прекрштеним рукама на грудима (сл. 6). Тај положај руку говори да се ради о мртвим особама, као што то показује и очувани завршетак натписа између две мушке фигуре на западном зиду... оумершнхъ (сл. 7, 8).[41] Ови ликови, могућно је, представљају одраслу децу Арсенија и Јефимије. То су — једна млада властелинка, приказана по-

---

[39] За прстење насликано на руци девојчице која је приказана поред ктитора и ктиторке у Доњој Каменици — Ј. Ковачевић, *Ношња*, 161; D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, ЗРВИ 12 (Београд 1970) 154, Fig. 5, а за Полошко, где је (по један) на руци Јована Драгушина и његове жене — Ц. Грозданов-Д. Ћорнаков, *Полошко*, (I), 66, сл. 1, 4. Ана, жена ктитора Св. Бесребреника у Костуру (крај XII в.) има прстење на свим прстима обе руке — S. Pelekanidis — M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 39, Fig. 23.

[40] Пример приказивања детета поред својих замонашених родитеља из Станичења не би, у ствари, представљао потпуни изузетак. Из истог периода, а из минијатурног сликарства, познат је случај портретисања монаха и монахиње (Јоакима и Теодуле) са њиховом кћерком (девојчицом Јефросином), додуше искушеницом (Cf. I. Spatharakis, *The Portrait*, 194, Fig. 145).

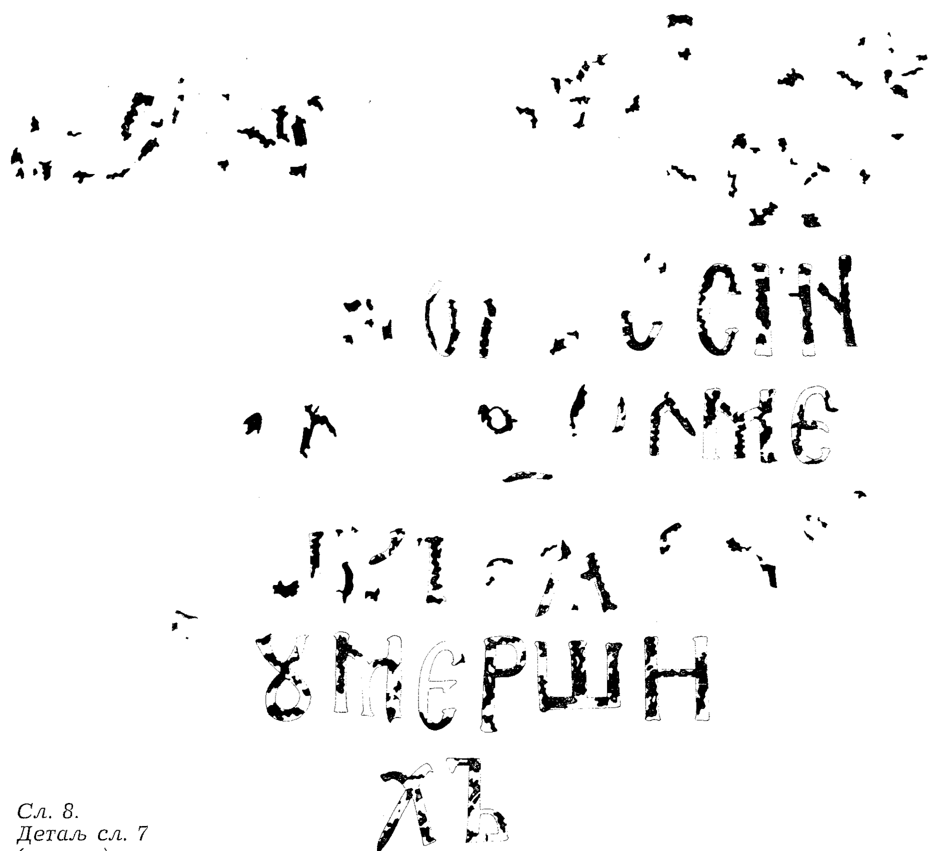
[41] Прекрштене руке на грудима има, не тако ретко, Богородица у композицији Успења — на пример, на фресци из манастира Миртије код Агририона у Грчкој из прве половине XIII века (V. J. Đurić, *La peinture murale byzantine XII^e et XIII^e siècle*, Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, I, Athènes 1979, 218, fig. 19) или на икони из друге половине XII века са Синаја (V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, tav. 323) а, по том иконографском узору, на пример и Симеон Немања, приказан на одру у две сцене из његовог циклуса у Сопоћанима, 1263—1268 (Б. Живковић, *Сопоћани, цртежи живописа*, Београд 1984, 33) или св. Никола, такође као покојник на одру, на фресци с краја XIII века у Агориани у Грчкој (N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 39—40, figs. 18/2, 18/6). Укрштене руке означавају мртву особу и на икони Христа с донаторима и њиховом покојном кћерком Маријом из 1356. године са Кипра (икона се, како саопштава натпис, и дарује у спомен на кћерку ових донатора, која је приказана на овај начин — D. T. Rice, *Icons of Cyprus*, London 1937, 195—196, № 6, pl. I, IX—X), такође и у ктиторској композицији у пећинској цркви Св. Марине код Карлукова у Бугарској из XIV века (реч је о портрету дечака Константина приказаног како стоји између својих родитеља и има прекрштене руке на грудима — D. Panayotova, *Les façades peintes* 183, pl. 2, с неодговарајућим тумачењем овог геста).

У једном другом контексту такав положај руку означава понизност или молитву. О томе опширније — В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (Београд 1958) 182—183, сл. 9.

Станичењске ликове с прекрштеним рукама на прсима као портрете умрлих особа тумачи и — Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 77, који примећује и да је позадина иза двојице великаша са западног зида — где се и чита завршетак записа — у целини тамно-плаве боје, тј. без доњег зеленог појаса.



Сл. 7. Станичење, портрети двојице покојника (снимак: В. Ј. Ђурић)



Сл. 8.
Детаљ сл. 7
(натпис)

ред ктиторског пара на јужном зиду (у црвеној и белој хаљини, с круном на глави), затим на западном зиду, већ поменута два мушкарца, с дугом косом и кратким брадицама, (обојица имају сиво-плаве хаљине без рукава, а рукави доњих хаљина су црвено-смеђе боје, с разликама у интензитету боја и украсних мотива) и, на истом зиду, један монах (великосхимник). Сви покојници могли су бити сестра и браћа Константинови, јер су сахрањени, изгледа сасвим вероватно, у самој цркви.[42]

Како показују портрети и натписи из Станичења, црква Св. Николе је задужбина монаха и монахиње Арсенија и Јефимије, непознатих лаичких имена, и њиховог, вероватно, сина Константина са женом. Арсеније и Јефимија, насликани као људи у поодмаклим годинама, имали су још и кћерку Арету(?) и унука(?) Крубана, а изгубили су — можда у исто време — своја четири одрасла детета, чија су имена непозната. Сви су приказани, а четворо их је и сахрањено, у самој цркви. Арсеније и Јефимија себи су одредили гробно место у припрати, где су касније и сахрањени. Константин треба да је такође накнадно покопан у јужном анексу.

У питању су чланови једне властеоске, пре откривања станичењских фресака историји потпуно непознате фамилије. Високе инсигније Константиноног портрета — донекле, можда, и иконографске карактеристике ктиторске композиције са Арсенијем и Јефимијом — наводе на мисао да су то могли бити сродници бугарске владарске куће.

Иконографска запажања

Садржај сликарства станичењске цркве у главним потезима представљен је у раду Ради-

[42] У цркви су установљена управо четири укопа (са налазима новца, скупоцене тканине и једне сребрне минђуше) од којих би један, судећи по налазу, припадао млађој властелинки а један би могао бити гроб монаха, пошто је ту пронађена лобања положена на опеку — Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 78.



Сл. 9. Станичење, Преображење, детаљ



Сл. 10. Станичење, Преображење, детаљ



Сл. 11. Станичење, Пилатов суд, детаљ



Сл. 12. Станичење, Пилатов суд, детаљ

воја Љубинковића. Наведимо укратко да су на зидовима овог храма илустровани циклуси Великих празника (сл. 9—10) — којима је (поред Успења Богородице) придодано и Ваведење (сл. 6) — и Страдања Христовог (сл. 11—14). У олтару су Богородица с Христом на престолу, св. Николом и св. Кирилом Филозофом и, ниже, Служба архијереја. Нишу проскомидије запрема попрсје мртвог Христа, изнад њега је св. ђакон Стефан(?), а на северном зиду ђакони Пармена и Роман. У југоисточном углу олтара су св. Атанасије и св. Герман (сл. 15). У зони стојећих фигура, почев од јужног зида, налазе се св. столпник (уз иконостас), Јован Крститељ, три света ратника, ктитори Арсеније и Јефимија са Крубаном, покојна властелинка; на западном зиду су два умрла властелина, један великосхимник — такође покојник — и Арета(?); у наставку, на северном зиду, приказани су Константинова жена, Константин, св. Никола, Богородица с Христом, један свети ратник, арханђео Михаило и, поред иконостаса, св. столпник. Сачувао се још и део живописа на западној фасади са циклусом св. Николе.[43] Могућно је, међутим, још нешто потпуније ишчитати програм живописа ове цркве, а вредно је пажње указати и на неке његове иконографске особености.

Допуна описа, када је реч о унутрашњости храма, тиче се декорације полуобличастог свода. Ту су се налазиле стојеће представе пророка са исписаним свицима, како то закључујемо према очуваним доњим деловима две фигуре и фрагмента једног свитка на јужној страни. Пророци на своду храма срећу се и у живопису цркве Св. Петра у оближњем селу Беренде, са којим сликарство Станичења има и других сличности.[44]

---

[43] Cf. *Ibid.*, 80—82.

[44] Cf. — Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде,* София 1976, 32, 35, сл. 21—22.



Сл. 13. Станичење, Пут на Голготу и Припремање крста (снимак: В. J. Ђурић)



Сл. 14. Станичење, Пут на Голготу, детаљ

Сл. 15. Станичење, фреске у олтарском простору (снимак: В. Ј. Ђурић)

Опширнију допуну захтева опис западне фасаде храма на којој је забележено постојање свега две композиције из циклуса св. Николе и попрсја над улазом.[45] Програм ових, веома оштећених и избеделих фресака, ипак се у далеко већој мери може разазнати (сл. 16). Изнад улаза у цркву је допојасна представа св. Николе, с јеванђељем у руци. Поред ње, у истој висини, насликано је осам попрсја светитеља, од чега су четири — судећи по одећи и предметима у рукама — свети врачи. Изнад овог појаса живописа, у две, можда и у три, зоне налази се циклус св. Николе. У целини или само делимично очуване су следеће сцене: Св. Никола постаје ђакон (фрагмент композиције), Св. Никола постаје епископ, Три војводе у тамници (фрагмент фреске), Св. Никола избавља три војводе од погубљења, Св. Никола сече кипарис у Плакоми, и Св. Никола спасава Димитрија од бродолома. У првој зони живописа фасаде, изнад сликаног сокла, а јужно од улаза, распознају се доњи делови две стојеће фигуре, једне мушке и једне женске, у царским одорама. То би били св. Константин и Јелена или, можда, цар Јован Александар и његова супруга Теодора. На истој фасади, северно од врата, примећују се незнатни обриси попрсја једне стојеће фигуре.



Фреске на западној фасади храма нису дело сликара који су радили у његовој унутрашњости. Иако оскудни, очувани делови бојеног слоја на овим фрескама довољно поуздано показују да их је урадила нека умешнија и суптилнија рука. Највероватније, фасада је добила живопис убрзо пошто су радови у храму били окончани. Те фреске несумњиво представљају наставак програма и иконографски заокружују декорацију цркве која, на унутрашњим зидовима, није имала места за циклус патрона, нити за портрете владара. Израда живописа западне фасаде вероватно је у вези са доградњом припрате, која је — за разлику од наоса — била зидана од опеке,[46] а где су ктитори Арсеније и Јефимија намеравали да се сахране. Те две фазе на живописању храма (наоса и нартекса) свакако дели само уски временски размак.

Међу иконографским необичностима сликарства ове цркве укажимо најпре на необичан колорит позадина на појединим фрескама. На три сцене из циклуса Великих празника (Благовести, Молитва у Гетсиманији и Сретење) позадина нема уобичајену плаву, већ је јасно црвене боје. Не мање је необично и да је у доњој зони олтара пет фигура насликано на белим позадинама — ђакони Пармена и Роман, мртви Христос у ниши проскомидије и св. Атанасије и св. Герман, допојасно приказани (сл. 15). Богородица с Христом на престолу, пак, у конхи апсиде и композиција Пут на Голготу, на јужном зиду, имају тробојне позадине — широке појасеве сиве, затим зелене и, горе, плаве боје.

Све станичењске фреске које имају бело позађе некад су се налазиле иза олтарске преграде. Такав је случај и са фреском Недремано око са зида проскомидије у истовременој цркви код села Беренде, на којој је позадина такође бела а, симболишући рај, има насликано и растиње.[47] У монументалном сликарству Балкана истог периода по боји позадине налазимо још само један аналоган пример (бела позадина у ктиторској композицији у цркви Св. Ђорђа у Горњем Козјаку), док из претходног столећа можемо указати на фреске у ђаконикону Сопоћана и у спољашњој припрати Милешеве.[48] Црвене, као и вишебојне

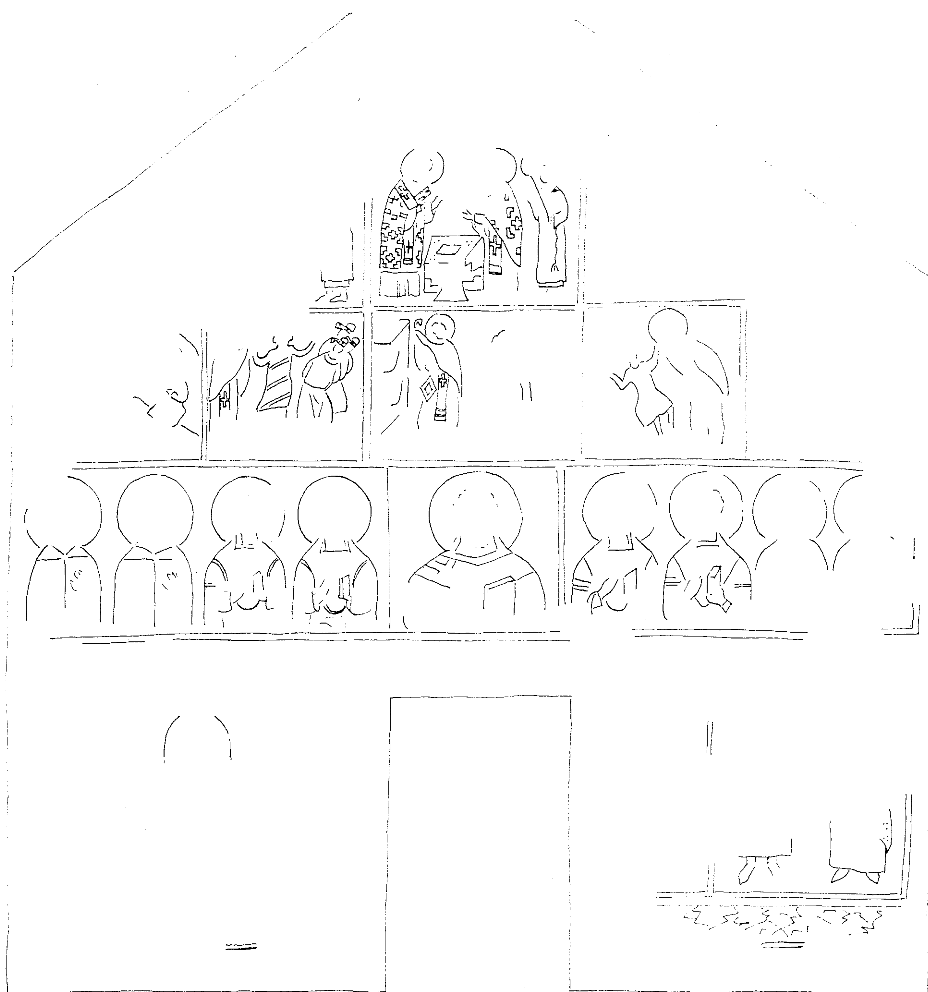
---

45 Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 80.

46 *Ibid.*, 78.

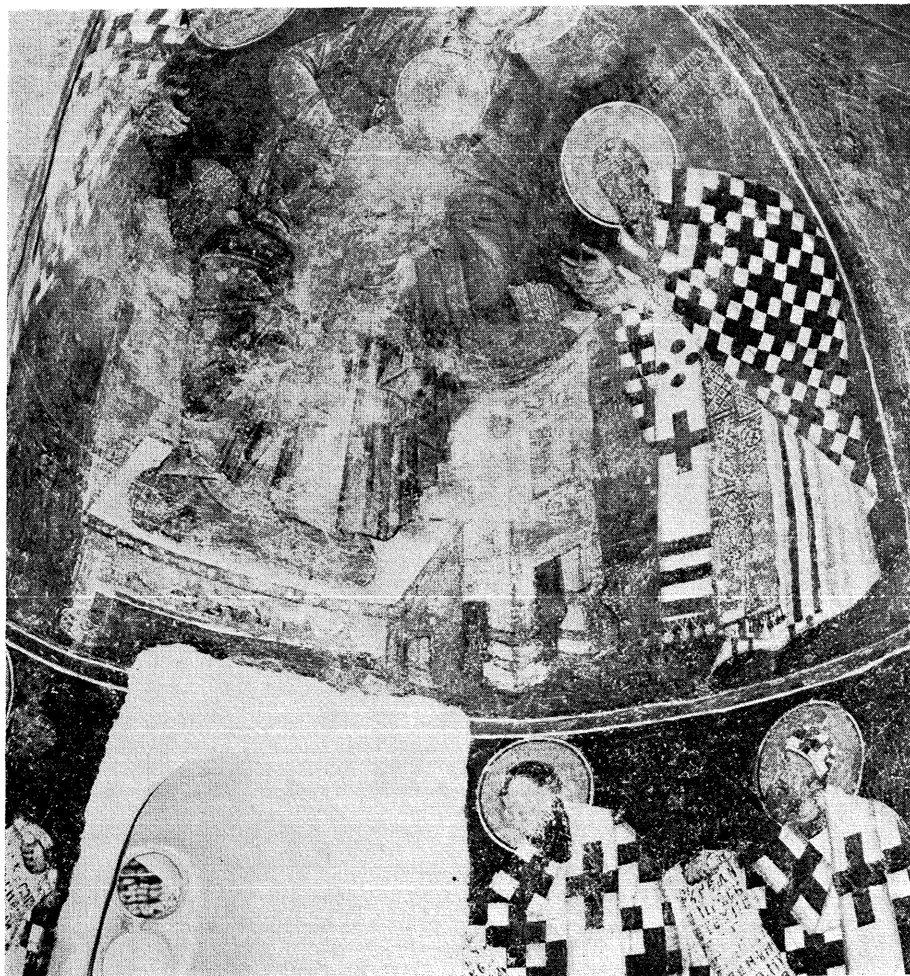
47 Е. Бакалова, *Беренде*, 29, сл. 19.

48 З. Расолкоска-Николовска, *Црквата св. Ѓорги во Горен Козјак во светлината на новите испитувања*, Симпозијум 1100-годишнина смртта на Кирил Солунски, I, Скопје 1970, 224—255, сл. 10—11; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 86, табл. LVIII; id.. *Византијске фреске у*



Сл. 16. Станичење, цртеж фресака на западној фасади

Сл. 17. Станичење, св. Кирил Филозоф и св. Кирил Александријски (снимак: В. Ј. Ђурић)



позадине неких фресака у Станичењу имају, чини се, превасходно декоративни карактер, иако је — то је добро познато — у византијском сликарству управо црвена боја носила вишезначну симболику. Неки други разлози за постављање овакве позадине у композицијама Сретења и Гетсиманије не изгледа прихватљив. Као њихов предложак могле су послужити иконе или минијатуре на којима је позадина композиција црвена. Такав ликовни манир, иако веома редак, није непознат у византијском сликарству.[49] Додуше, када је реч о Благовестима, можда ваља претпоставити да је на овај начин дошло до својеврсног истицања сцене а да је оно везано — као и код белих позадина — за простор олтара. На то упућују примери фресака с црвеним позађем које у неким храмовима такође налазимо једино унутар олтара (свети ђакони на полеђини иконостаса у Белој цркви каранској; архиђакон Стефан у ниши проскомидије у цркви Св. Ђорђа у Горњем Козјаку).[50]

Иконографски далеко значајнију појединост у програму Станичења представља фреско-декорација конхе апсиде, пошто су ту насликани, поред Богородице с малим Христом на престолу, св. Никола (ьи Николае), са северне, и св. Кирил Филозоф (**Стьи Кирилъ Философъ**), са јужне стране (сл. 15).[51] Овде, тачније, наилазимо на неколико необичности — прва је представа Кирила Филозофа, архијереја насликаног с једном врстом митре на глави, а друга је само место где су он, као и св. Никола, насликани; у исти мах, као ређа иконографска тема овде се појављује и Богородица с Христом, необична због места на којем се налази са историјским ликовима (тј. светитеља) који је окружују.

Југославији, Београд 1974, 37 (за Милешеву cf. С. Радојчић, *Милешева,* Београд 1971, табл. XLII—XLIII). Постоји и један кипарски пример из 1280. године на коме је ктиторска композиција на светло-жутој позадини, иначе на северном зиду олтарског простора (A. and A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus;* London 1985,² fig. 192). Таквих случајева има и на Криту (Кавалариана, 1327/8), а у Атени у Грузији (исликана у другој половини XI века) целокупан живопис у три конхе има беле, а онај у четвртој, олтарској на плавој позадини (Т. Вирсаладзе, *Росписи Атенского сиона,* Тбилиси 1984, 16, 18, табл. 17, 62, 95, 103).

[49] Cf. A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums,* Leningrad 1977, 23, pl. 245 (икона Преображења, XII век); K. Weitzmann — M. Chatzidakis — K. Miatev — S. Radojčić, *Ikone sa Balkana,* Beograd — Sofija 1970, XXIV, сл. 37 (икона Васкрсења Лазаревог, XII или XIII век); К. Ваицман и М. Алпатов, in: *Иконе,* Београд 1983, 206, сл. на стр. 132, сл. на стр. 154 (Васкрсење Лазарево, већ поменута икона из XII или XIII века), 206, сл. на стр. 233 (Св. Никола, средина XIII века), 250, сл. на стр. 279 (пророк Илија, XV век) и 292 (икона Јована Златоустог, XVI век) или *Byzantine and Post-Byzantine Art* (каталог изложбе), Athens 1986, 72, 75, figs. 74, 77 (икона Јована Крститеља, XIII век).

[50] За Белу цркву каранску — В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* 62. Подразумева се, иначе, да због различитих садржина станичењским фрескама са црвеном позадином не одговара симболика истом бојом бојених позадина поред портрета историјских личности. На црвеном фону су насликани, на пример, краљ Милутин у Богородици Љевишкој (Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975, 58, Т. I), Душан, Урош и св. Сава у Св. Димитрију у Пећкој патријаршији, краљ Марко у прилепским Арханђелима (В. Ј. Ђурић, *op. cit.,* 58—59, 80) или краљ Душан са породицом, краљ Милутин и св. Сава у Белој цркви каранској (С. Мандић, *Древник,* Београд 1975, 152, passim).

[51] Cf. Р. Љубинковић, *Зограф* 15, 80, 82, с мишљењем да приказивање Кирила Филозофа — тачно протумаченог као Кирила Солунског — стоји „под утицајем сликарства у Охриду". Међутим, изузев фреске из XI века у Св. Софији, охридско сликарство XIV века не садржи ни један лик овог светитеља (Ц. Гроздановъ, *Охридска сликарска школа,* 173). Cf. нап. 53.

О Константину Ћирилу и Методију, синовима византијског чиновника из Солуна, и њиховој делатности cf. *Историја српског народа,* I, Београд 1981, 212—213, passim.



Сл. 18. Беренде, св. Кирил Философ (према: Бакалова, Беренде)

У објашњењу фреске Кирила Философа, лако се пре свега може утврдити да је ту приказан византијски мисионар и словенски светитељ Кирил (Ћирил) Солунски, будући да се портрет његовог имењака, чувеног црквеног оца из Александрије (375—444), већ налази у овом храму, у композицији Поклоњења Христу-жртви (сл. 17). Натпис поред лика св. Кирила Александријског није сачуван, но он се препознаје по индивидуалним портретским цртама и по карактеристичној пози — у XIV веку он се, наиме, обично слика нешто уздигнуте главе, како гледа навише — а нарочито по томе што на глави носи своју типичну капу (митру).[52]

Станичење је очувало једну од ретких фресака која приказује Кирила Философа, словенског просветитеља (826/7—869), чије су представе, у целини гледано, сасвим малобројне.[53] Након једног примера из XI века (Св. Софија у Охриду), у сликарству Балкана XII и XIII столећа није сачуван ни један пример, док су у XIV веку — поред Станичења — забележени још и они из Старог Нагоричина, Св. Спаса у Кучевишту(?) и цркве код села Беренде (сл. 18).[54] Ни у млађем периоду фреске овог светитеља нису биле посебно бројне, а његов лик, као и раније, није имао „самосталан" нити устаљен иконографски изглед; уочена је замена портрета Кирила Философа и Кирила Александријског.[55] Сликари су, због недостатка предлошка с портретом св. Ћирила, за лик овог словенског светитеља преузели иконографију александријског патријарха — портретске црте његовог лица, његову епископску одећу и капу. Овакво, свесно и очито изједначење ликова двојице светитеља — што је, као пракса, познато и по неким другим примерима у византијској иконографији — имало је за циљ да се поистовећењем физичке појаве укаже на истоветне, заједничке особине тих светитеља и тиме дословно искаже (духовно) уподобљење насликаног светитеља и његовог старијег и славнијег претходника; у овом случају узор је носио и исто име.[56] Сличност је произлазила, судећи по њиховим биографијама, из изразито полемичког, кроз расправу изражаваног духа двојице Кирила. Обојица су се писаном или говорном речју свесрдно залагали за исправност вере, искорењујући и супротстављајући се несторијанству и јеврејству (Кирил Александријски), односно латинским тријезичцима и паганству (Кирил Солунски).[57] Станичењски сликар је разлику у изгледу ове двојице светитеља направио у облику митре, тако да код Ћирила она није од тканине украшене крстовима, као што је код Кирила Александријског, већ је то мрежица која належе на теме и спушта се на чело.[58] Упоређујући очуване представе св. Кирила Александријског, изгледа да је то старија иконографска варијанта његове капе (сл. 19, 20).

Сликање светитеља у конхи апсиде поред Богородице с Христом није, дакако, уобичајена појава у иконографији источно-православног монументалног сликарства. Станичењу аналогни малобројни примери, који су нам познати, на истом месту поред Богородице приказују апостоле Петра и Павла, било саме (Перахорио на Кипру, 1260—1280),[59] било уз пратњу арханђела (Цален-

---

[52] За текст исписан на свитку који држи св. Кирил Александријски (нзредно . . .) cf. F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, 330, 31—32. Свитак истог садржаја овај светитељ држи и у Краљевој цркви у Студеници, Леснову или Псачи, на пример. Оба Кирила из Станичења помиње — Cf. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 107—108. О митри коју овај светитељ носи на глави биће речи даље у нашем тексту.

[53] Питањем одјека култа св. Кирила Философа у ликовној уметности бавио се — Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX—XVIII век*, Скопје 1983, 17—38 (станичењска фреска ту се помиње на стр. 32, сл. 6).

[54] *Ibid.*, 24—25, 27—30, црт. 1—2, сл. 1—2, 5—6, табл. I.

[55] *Ibid.*, 32—38, сл. 7—10.

[56] О начину приказивања црквених прелата византијске Цркве, асимиловању и преузимању портретских карактеристика а са теолошким објашњењима и примерима из уметности. — Ch. Walter, *Art and Ritual*, 103, 105—107, passim.

[57] О животу и делатности Кирила Александријског и о његовим списима — А. Јевтић, *Патрологија*, II, Београд 1984, 67—85, са литературом (његов дан слави се 9. јуна); за Кирила Философа, чију успомену грчка црква није славила, vid. наше напомене 51, 63. Један светитељ је, својим моралним особинама, могао постати иконографски прототип неколицини других. Кирил Александријски је, тако, због одрицања од (лагодног) световног живота и раздавања свог богатства послужио књижевнику Доментијану као узор св. Сави Српском; како је уочено, они су отуд и насликани један поред другог у пећком Апостолима — В. Ј. Ђурић, *Свети Сава Српски — нови Игњатије Богоносац и други Кирил*, ЗЛУ 15 (Нови Сад 1979) 96, 99—100, сл. 1.

[58] Св. Кирилу Александријском је право на ношење капе (митре) у току служења литургије припадало као александријском патријарху, премда оно није примењивано на све представе поглавара овог црквеног седишта; изузев на једном старијем примеру, на којем је приказан гологлав, од IX века надаље Кирил Александријски се редовно приказује с митром на глави. И неки други светитељи (на пример, св. Спиридон) могли су бити приказивани с капама, но сразмерно далеко ређе. О овим питањима и, посебно, о Кирилу Александријском — E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Stockholm 1977, 54—55, 71, pl. 165—168; Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional* 39626, Зограф 7 (Београд 1977) 67, fig. 5—6; id., *Art and Ritual*, 29, 104—107.

[59] A. H. S. Megaw and J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16 (Washington 1962) 287—288, Fig. 2, 12. Према изворима се зна да је византијски цар Василије I, поправљајући западни лук поткуполног простора у цркви Св. Софије, дао да се ту представи Богородица с Христом између фигура апостола Петра и Павла — C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 314—1453, Englewood Cliffs, N. J. 1972, 192. Треба навести и пример из Спаса Нередице



Сл. 19. Атени, св. Кирил Александријски (крај XI века)



Сл. 20. Лесново, св. Кирил Александријски (око 1346)

ђиха у Грузији, друга половина XIV века).[60] Овакве представе показују очигледну тематску везаност за приказе Христа међу апостолима, који су се налазили у апсидама најстаријих хришћанских храмова. Посебно мозаици Рима садрже бројне такве примере, почев од IV века, који одражавају схватање о симболичкој предаји власти (прво) апостолима Петру и Павлу, образујући тему у иконографији познату под називом Traditio legis; наместо Христа, у познијем добу ту се приказивала и Богородица.[61] Поменуте фреске у апсидама Станичења и Перахорија садрже портрете (једног или обојице) патрона — апостола Петра и Павла у Перахорију, а св. Николе у Станичењу, и то свакако није без значаја. Слично томе, у цркви Св. Бесребреника у Костуру (крај XII века) њени патрони, Кузман и Дамјан, фланкирају конху апсиде, у којој су приказани Богородица с Христом на престолу и арханђели.[62] Но, чини се да је тек заправо „апостолска традиција" омогућила да се ликови апостола појаве и у храмовима с другачијом посветом (Цаленђиха) или да се, поред заштитника храма, у конхи апсиде Станичења представи и неки други светитељ тј. св. Кирил Философ. Објашњење за појаву св. Ћирила на овом месту у цркви пружају у његову част састављени литерарни текстови јер се он у њима, поред осталог, назива „новим апостолом", „другим Павлом" или Павловим „учеником".[63] Као што се може видети у његовом Житију, Константин — а то је, по мишљењу већине истраживача, Кирилово световно име[64] — био је следбеник учења апостола Павла.[65] Преобраћајући и крштавајући у многим земљама — што такође наликује и бројним Павловим путовањима — Константин је, како стоји у Житију, замонашивши се пред смрт и добивши име Кирил, — требало да буде сахрањен у цркви Св. Петра у Риму, у којој је први пут служена ли-

(1199) где Богородици Оранти, у апсиди, Борис и Глеб приводе две фигуре (V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 124, n. 140).

[60] *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain-la-Neuve 1980, 100, fig. 141.

[61] W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, London 1967, 18, fig. 29—31 (стара базилика Св. Петра, средина IV века), 65, figs. 6, 42—45 (Св. Пруденцијана, око 400), 92, XII—XIII (Св. Кузман и Дамјан, око 530), 64, figs. 40—41 Св. Констанца, IV век), 147, fig. 77 (Св. Лоренцо изван зидина, крај VI века), 147, fig. 99 (Крстионица Св. Јована Латеранског, VII век), 212, fig. 124 (Св. Праседе, почетак IX века), 196, fig. 129 (Св. Цецилија, Трастевере, почетак IX века), 198, fig. 138 (стара базилика Св. Петра, X век), 296—297, figs. 185—186 (Св. Павле изван зидина, каснији цртежи мозаика из XIII века), sq. О теми „Предаје закона" (Traditio legis) схватаној превасходно као о сведочанству примарне улоге дате апостолу Петру, о идеолошкој клими константиновог времена и, најзад, овој слици као одразу царске церемоније — Y. M. — J. Congar, *Le thème du »don de la loi« dans l'art paléochrétien*, Nouvelle revue theologique 84 (1962) 915—933. Опсежан преглед декорација апсида од четвртог до средине осмог века доноси — C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

[62] S. Pelekanidis — M. Chatzidakis, *Kastoria*, 39, Fig. 7.

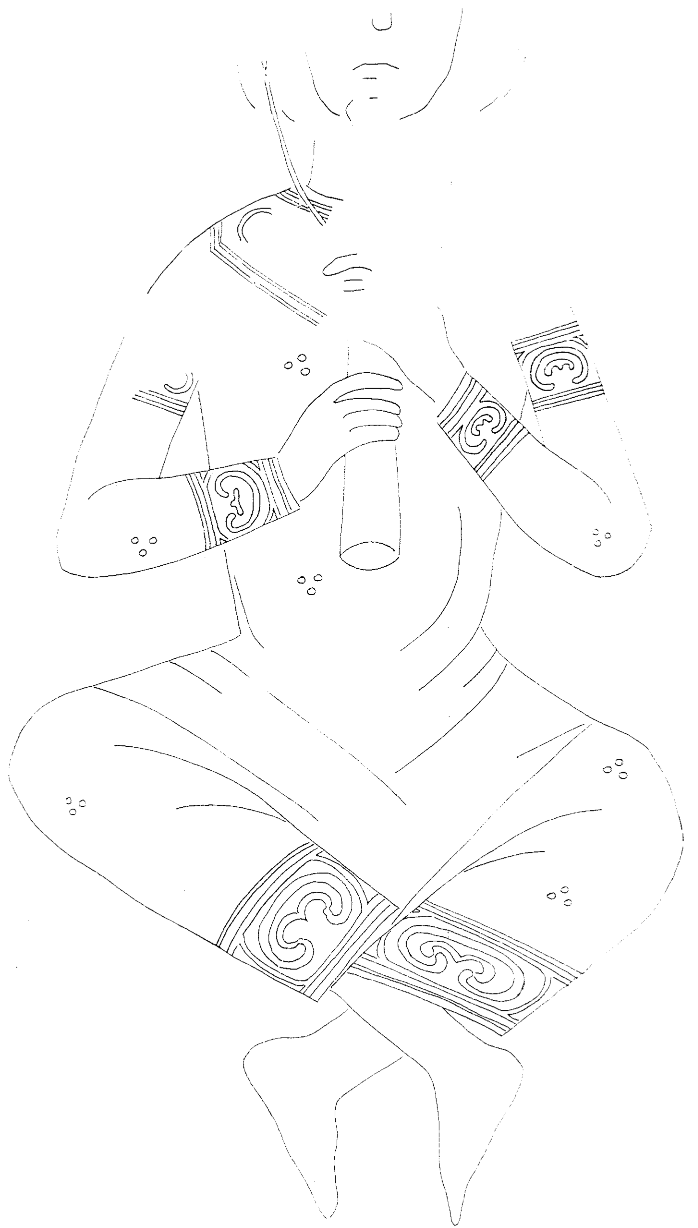
[63] Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, *Ћирило и Методије (житија, службе, канони, похвале)*, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1964, 123, 141, 143. О очуваним списима св. Ћирила и датуму његовог празновања (14. фебруар) — Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 241—243.

[64] Постоје и гледишта по којима се Константин под тим именом замонашио, на почетку свог рада, те да је његово лаичко име непознато — Д. Глумац, *О времену монашења Константина Солунског и рукоположењу Методија за свештеника*, Зборник Филозофског факултета XII/1 (Београд 1974) 227—249.

[65] Cf. *Ћирило и Методије*, 108—109, 111.

тургија на словенском језику, али је покопан у базилици Св. Климента, легендарног римског ученика апостола Петра и Павла, чије је мошти са собом донео.[66] Константинова мисионарска, апостолска делатност — описивана у његовом Житију и хваљена у другим списима који су му посвећени — била би, према томе, онај идејни чинилац који је његовој слици омогућио место у конхи апсиде ове цркве. Епитет „филозоф“, исписиван уз његово име и на Кириловим другим портретима (односно „учитељ“, у Св. Софији охридској), такође произлази из истих литерарних извора а одговара његовим особинама мудрог и образованог човека, једно време професора филозофије у Цариграду.[67] Умно расуђивање, тако својствено овом светитељу — а, више је но познато, и надареном филологу — према Кириловом Житију ипак није једини начин којим је он „просветљавао“ и преобраћао пагане. У његовом животопису постоји епизода када он (слично као што је и св. Никола учинио са кипарисом у Плакоми) секиром сече дво под којим је „фулски народ“ приносио жртве.[68] Тај, у основи, истоветан мотив надвладавања незнабожачких богова у хагиографијама св. Николе и св. Кирила могао је наћи свој израз, у виду поређења, у једном истом књижевном саставу, а то би још уверљивије образложило заједничко приказивање ове двојице светитеља у апсиди Станичења. Сцена Св. Никола обара кипарис у Плакоми није, видели смо, изостављена из Николиног житија које је илустровано на западној фасади Станичења, премда она у свом добу не спада у иконографски обавезне теме овог циклуса.[69]

Преостаје да се размотри још и загонетна епископска одећа у којој је Кирил Филозоф у Станичењу, као и на великој већини других очуваних примера приказан. Оваква одећа само наизглед није заснована на изворним текстовима, будући да Константин/Кирил тај чин, према свом Житију, није имао. Оно што је сликарима дало за право да га прикажу у епископском костиму — сасвим, разумљиво је, прикладном за олтарски простор — није, како је у литератури већ показано, латинска легенда (по којој је Константин, заједно са братом Методијем, посвећен за епископа у Риму), пошто је установљено да је ту епископски назив за Кирила познија интерполација у тексту,[70] а нити место из Ћириловог Житија где моравски кнез Растислав тражи од византијског цара да се у Моравску пошаље „епископ (и учитељ“),[71] јер се не односи непосредно на Кирила. Идејном творцу Кирилове епископске слике као основ је у ствари послужио стих из Службе св. Ћирилу који овог светитеља слави као „другог Ћирила“,[72] дакле као другог или новог Кирила Александријског, архијереја — епископа. Напоредо са преузимањем духовних својстава, о којима смо напред говорили, александријски светитељ је пружио и непосредан иконографски модел те је, дакле, као прототип у целости преузет. Овакво изједначење и саображење, појавних и духовних особина двојице светитеља има и своје непосредне религиозне основе, будући да је, према схвата-



Сл. 21. Станичење, Рођење Христово, детаљ

њима византијских иконографа, лик који се приближио свом узору управо тиме јамчио за пренос молитава верника.[73] Константина Филозофа у Станичењу — дакако, и св. Николу на супротној страни конхе — налазимо у ставу молитве, с рукама уздигнутим и усмереним ка Богородици с Христом на трону. Истраживања Ch. Walter-а су показала да тај гест, посебно коришћен за портрете дародаваца и ктитора световњака, обележава и портрете епископа када су представљени као донатори а при молитви.[74] Отуд можемо да претпоставимо да фреска Константина/Ћирила из Станичења у једној погодној иконографској формули заступа и у идејном смислу замењује самог велможу Константина, млађег ктитора цркве, који је носио исто име, те да он кроз лик свог имењака приноси молитве Богородици — за себе, своју фамилију, родитеље и родбину; на другој страни то исто чини св. Никола заузимајући се, вероватно, с једног општијег становишта и за сав људски род. Сама, пак, Богородица с малим Христом на престолу иконографски је својеврсна гаранција делотворности њихових молитава.[75] Њена пред-

[66] *Ibid.*, 113, 117.
[67] *Ibid.*, 54.
[68] *Ibid.*, 97, 99.
[69] О композицији Св. Никола обара кипарис у Плакоми и њеним литерарним изворима — N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 91—94 (објашњење за сразмерно ређе приказивање сцене у млађем добу виђено је у чињеници губљења актуелности ове теме након успостављања и консолидовања хришћанства).
[70] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 25—26, нап. 19—21.
[71] *Ћирило и Методије*, 100.
[72] *Ibid.*, 134.

[73] Ch. Walter, *Art and Ritual*, 105—106.
[74] Id., *Jakov of Serres*, 69—70.
[75] О Богородици превасходно као посредници молитава светитеља, мање предмету њиховог обожавања — *Ibid.*, 69, n. 43.

Сл. 22а. Станичење, Пилатов суд, назив композиције (смањено 2×)

става веома подсећа на типично надгробни донаторски тип Богородице „истинске наде“, која садржи симболику укрепљења и наде у спасење.[76] Пошто је овде насликана у апсиди — где тај њен иконографски тип иначе није сасвим уобичајен — она није насликана с пруженим рукама у правцу светитеља који ју окружују, представницима ктитора цркве — као што је то, на пример, случај код портрета архиепископа Мојсеја и Алексеја приказаних поред Богородице на јужном зиду цркве Успења у Волотову, чији су ктитори они били (око 1380).[77] Ктитора, дакако, у апсиди Станичења нема, већ су ту насликани породични патрон (св. Никола) и лични заштитник младог ктитора (Константин/Кирил).

Станичењске фреске садрже још и низ мањих иконографских занимљивости. Једна од њих је представа „флаутисте“ у Рођењу Христовом, односно пастира насликаног фронтално како седи, с прекрштеним ногама, и свира у фрулу (сл. 21). Мотив не спада у потпуно уобичајене појединости у иконографији ове сцене унутар монументалног сликарства, а сматра се да је источњачког порекла.[78] Занимљивост представља и разуђена архитектонска кулиса иза Богородице у Благовестима, која представља Богородичину кућу у Назарету, као и гломазни дрвени и изрезбарени престо на коме Богородица седи.[79] Скренимо пажњу и на сразмерно ретко коришћени начин представљања Богородице у сцени Вазнесења. Уместо у орантном ставу, она је овде насликана с уздигнутим рукама до висине груди и с длановима окренутим према посматрачу. То је тип „Марије—Еве“, лик Богородице као искупитељке Еве.[80]

Једна особеност Станичења тиче се и натписа исписаних на овим фрескама. Овај мали храм донекле зачуђује количином исписаних текстова. Називи композиција понекад су пропраћени још и цитатима библијских стихова — Пилатов суд сл. 22 а и б) — а ретко да је која, чак и иконографски мање важна личност (лѫгинъ сѫтникъ — у Распећу, коу҆тодиѧ — у сцени Мироносице, на пример) остала без своје сигнатуре или иницијала. Станичењски натписи, осим што још пружају палеографске и друге језичке податке, побуђују и на размишљање о формалном изгледу натписа, јер су они који су постављени поред портрета историјских ликова лишени лепоте облика слова која је међутим дата свим осталим натписима у цркви. Иста појава може се запазити и у неким другим храмовима а засада је, чини се, остала неуочена.

Намера овог рада била је да, с једне стране, покуша да историјски приближи и, онолико колико су то извори допустили, осветли личности везане за подизање цркве Св. Николе и да, са друге, допуни раније објављени извештај о садржају фресака у овом храму. При том, није изгледало сувишно посебно истаћи и размотрити необичне и занимљиве тематске појединости живописа у овој цркви. Напоредо са великом галеријом вишеструко значајних историјских портрета, одређене промишљено сачињене и прикладно постављене представе, уз још неке мање иконографске реткости, дају овом невеликом споменику општији значај и, чини се, важност већу но што би се очекивало од једне, архитектонски сасвим неупадљиве, гробљанске цркве.[81]

---

76 О овом иконографском виду Богородице — M. Tatić-Đurić, *La Vierge de la vraie Espérance — symbole commun aux arts byzantin, géorgien et slave*, ЗЛУ 15 (Нови Сад 1979) 71—92.

77 V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, 165—166, fig. 140.

78 О мотиву флаутисте — G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1960,² 132—135; J. Lafontaine-Dosogne, in *The Kariye Djami*, IV, Princeton, N. J., 1975, 211; В. П. Даркевич, *Светское искусство Византии*, Москва 1975, 89, 91, 171, сл. 127, 132; cf. Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 49—50, 130—133, passim (са примерима различитих врста флаута).

79 О овим иконографским појединостима сцене Благовести и њиховом симболичком значењу — J. Fournée, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, Synthronon, Paris 1968, 228—232.

80 Cf. М. Татић-Ђурић, *Марија-Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте*, ЗЛУ 7 (Нови Сад 1971) 209—218, сл. 1—8, са другим примерима и литерарним образложењем мотива.

81 Стилске особености живописа цркве Св. Николе код Станичења нису биле предмет наше пажње. И поред тога желимо да искажемо уверење да сликарске рукописе живописаца Станичења не препознајемо у другим храмовима, па нити у цркви Св. Петра код села Беренде. У чланку Р. Љубинковића (*Зограф* 15, 82) верује се, наиме, да су од тројице сликара Станичења чак двојица радила у Беренде. Не бисмо се такође сложили ни с мишљењем да је у сликарству Станичења дошло до прихватања одлика палеологовског стила, посредством Охрида и Милутинове дворске сликарске радионице (*Ibid.*, 80—81). Станичење пре припада доста конзервативном и заправо једном засебном, споредном стилском изразу, ако се упореди са оновременим представницима напредних стилских кретања.

Сл. 22б. Станичење, Пилатов суд, пропратни цитат из Библије (Мт. 27/24, 25; смањено 2×)

A Contribution to the Insight into the Paintings of St. Nicholas' Church near Staničenje

Smiljka Gabelić

This article represents a review and a supplementation of R. Ljubinković's paper on St. Nicholas' church in the vicinity of the present-day village called Staničenje. The paper mentioned, published in »Zograf«, № 15, considers the historical portraits and the iconography of the paintings.

First, the contents of the founders' inscription from 1331—2 (Fig. 1) has been reexamined, and comparing it with analogous epigraphic examples, the following has been found: 1. that the state sovereing whose name is quoted in the inscription as Ivan Asen, is the emperor of Bulgaria, Ivan Alexander, who had the name of Asen as his second family name (notes 9—12). Belaur, Emperor Michael Shishman's brother, and the ruler of the Vidin district — which was the territory where the church was located — was quoted with the title »Sir«, which is quite a new piece of information (notes 13—21). The church was built with several persons' financial means, of whom the first three are read: Arsenie, Yefimiya and Constantine.

A row of *Historical portraits* is found in the lower region of the western part of the temple. On the southern wall, the monk Arsenie and the nun Yefimiya are presented with a model church in their hands, being blessed by Christ Emanuel, and accompanied probably by their grandson, Kruban (Fig. 2, 3). A young gentlewoman on the same wall (Fig. 6), two gentlemen (Fig. 7, 8) and a monk on the western wall are painted with their arms crossed on the breasts, i. e., being marked as the deceased (note 41). The western wall also displays the gentlewoman Areta (?), portrayed with rich jewelry and rings on her hand (note 39). On the northern wall, in the founders' inscription, Constantine and his wife are also mentioned; Constantine being led by St. Nicholas, the patron of the temple, to the throned Virgin Mary with Christ, embracing him with her right hand (Fig. 4).

St. Nicholas, being represented in the role of a »psychopomp«, should iconographically indicate that Constantine has been painted here as the deceased (note 18). However, at the time of painting the portrait Constantine must have been alive — by such a picture, as a matter of fact, having prepared himself for »the future life« — since, otherwise, he would have been mentioned in the founders' inscription in a different way.

The insignia of Constantine's clothes (a green lower dress decorated with two-head eagles; a red upper dress; black boots) do not discover his title, but fairly certainly demonstrate that he has not been portrayed as a despot (notes 31—37). The search for a historical identification of Constantine has not given fruitful results.

As the portraits and inscriptions themselves show, St. Nicholas' church is a memorial of the monk Arsenie and the nun Yefimiya, unknown laymen names, and their probable son Constantine with his wife. In this paper it has been assumed that Arsenie and Yefimiya also had a daughter, Areta (?), and a grandson, Kruban, and that they had lost four of their grown-up children, whose names are not known; these four persons, represented on the frescoes as dead, were buried in the church (note 42). Arsenie and Yefimiya themselves chose the place for their grave in the narthex, where they were buried later (note 27).

Constantine, too, is likely to have been buried later in the unpreserved chapel on the southern side of the church in a grave, where embroidered ribbons with the name of Ivan Alexander »the emperor of Bulgarians and Greeks« (notes 12, 38) have been found.

Iconographic Remarks. — The previously published description of the fresco decorations of this church has been supplemented with a description of the painting themes on the western facade (Fig. 16) and upon the vault inside, where fragments of standing figures of prophets are found.

Certain frescoes in the altar space, instead of blue, have white backgrounds (deacons Parmena and Roman, the dead Christ and St. Athanasius and St. Germain) — (Fig. 15). A three-colour background is found in frescoes of the Virgin Mary with Christ in the conch of the apse; and of the Journey to Golgotha, while the Annunciation, and, judging from fragments, the Prayer at Gethsemane and the Visitation of the Virgin are on a red background. The Annunciation seems to have been given such a background because of the place it occupies, for, in some other churches, red background frescoes can be found only within the altar (note 50). The red background in other compositions is likely to be only of the ornamental nature and could have been the result of imitating the miniature paintings or iconographies.

Minor iconographic attractions involve the shepherd-flautist in Christ's Birth (Fig. 20, note 78), or the Virgin in the iconographic appearence of »Mary-Eve« in the Ascension.

The decoration of the apse is of a particular interest. In the conch, beside the throned Virgin Mary with Christ, St. Nicholas and St. Cyril, the Philosopher are painted, both in the praying posture. (Fig. 15, 17).

The fresco of St. Cyril, the Philosopher — before having entered the monastic order: Constantine — is one of the few preserved representations of this Slavic educator (notes 53—55). Here, as indeed in the majority of other instances, he has taken the iconographic characteristics of his namesake, Cyril, the Patriarch of Alexandria — his facial expression, the clothes and the cap as he used to be portrayed. Such an identification of the two saints expressed their spiritual relationship (note 56). According to their hagiographies (note 57), both of them possessed outstandingly fighting, polemical nature.

The unusual positioning of St. Cyril's and St. Nicholas' figures is to be associated with the Traditio Legis theme, which represents Christ passing the power over to the evangelists (note 61). In Perachorio on Cyprus (note 59), as well as in Tsalendzhikha in Georgia (note 60), beside the Virgin, the Apostles Peter and Paul are painted in the apse. The explanation for painting Cyril the Philosopher at this place is offered by literary sources, where, among other things, he has been called »a new apostle« and »another Paul« (note 63).

The epithet »philosopher« originates from texts devoted to Cyril and it agrees with his qualities of a wise, educated man, for some time a professor of philosophy in Constantinople (note 67). It is interesting to note that in an episode of his hagiography, Cyril, with an axe, fells a tree under which the pagans made sacrifices (note 68). This corresponds with a detail from St. Nicholas' life, when the saint fells the cypress of Placoma. The episcopal clothing of Constantine, who did not have that rank, was based on a verse in St. Cyril's Service, where he has been called »another Cyril« (note 71); he is, thus, another or a new Cyril of Alexandria (archpriest — bishop). The mitre on St. Cyril's head has the form of a net, as opposed to St. Cyril's of Alexandria, made of cloth and ornamented with crosses, which probably was an older iconographic form of this cap (Fig. 19, 20; note 58).

Finally, the Virgin with Christ, who the two saints are praying — represented in a praying manner usually practiced by donators — laymen or bishops (note 73) — is a guarantee of its own sort for the efficiency of those saints'prayers. In Staničenje the Virgin is appealed to by St. Nicholas, as a family patron of the founders from Staničenje, and as a generally well-known saint — mediator, and by St. Cyril/Constantine, as the personal patron and namesake of the younger founder of the church, Constantine.

(Transl. Djordje Ivačković)

Историјски портрети у Полошком (III)

Цветан Грозданов и Димитар Ђорнаков

UDK 75.033.2(497.17)"13" : 75.041.5(497.11)' 13 '

Новијим конзерваторским подухватима све површине старог живописа на западној фасадној страни трема Светог Ђорђа Полошког ослобођене су каснијих слојева и премаза, а тиме је и велика композиционо-тематска целина са историјским портретима сасвим очишћена. У последњој фази конзервације скинута су два каснија ктиторска натписа, из XVII и XIX века, изнад улазних врата у храм, као и преостали живопис са житијем св. Ђорђа из 1609. засада заштићен и изложен у Музеју Македоније. У исто време изведени су засеци на северном и јужном зиду припрате поред портрета Драгушинове супруге и мајке како би се ослободили делови њихових фигура и натписа уз њих, досад затворени дозиђивањем припрате. Објављујући историјске портрете у Полошком, саопштићемо и друге податке који се односе на настанак и историју Драгушиновог маузолеја, с посебним освртом на гробницу откривену у југозападном углу храма.[1]

У средишњем делу доње зоне, изнад улазних врата у наос, како се и раније наслућивало, откривен је велики полукруг божанске светлости из које излази и благосиља Рука божја, на северној страни, према Јовану Драгушину и његовој супрузи и, на јужној страни, према Драгушиновој мајци Марији и сину.[2] Сегмент божанске светлости садржи четири велике полукружно повијене траке посуте звездама које излазе испод нише с фигуром св. Ђорђа. Између Руке божје и модела храма који држи деспотица Марија откривен је натпис у пет редова, молитва Драгушиновог сина:

ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ
Θ(ΕΟ)Υ ΔΡΑΓ [4–5 ΤΟ]Υ ΥΙΟΥ
[ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ Ο ΘΕΟC C] ΟC[Ι
ΑΥΤΟΝ] ΗC ΕΤ [Η]
ΠΩΛΑ

Превод: „Моленије раба Божијег Драг . . . сина његовог и нека га Бог чува у многа лета."

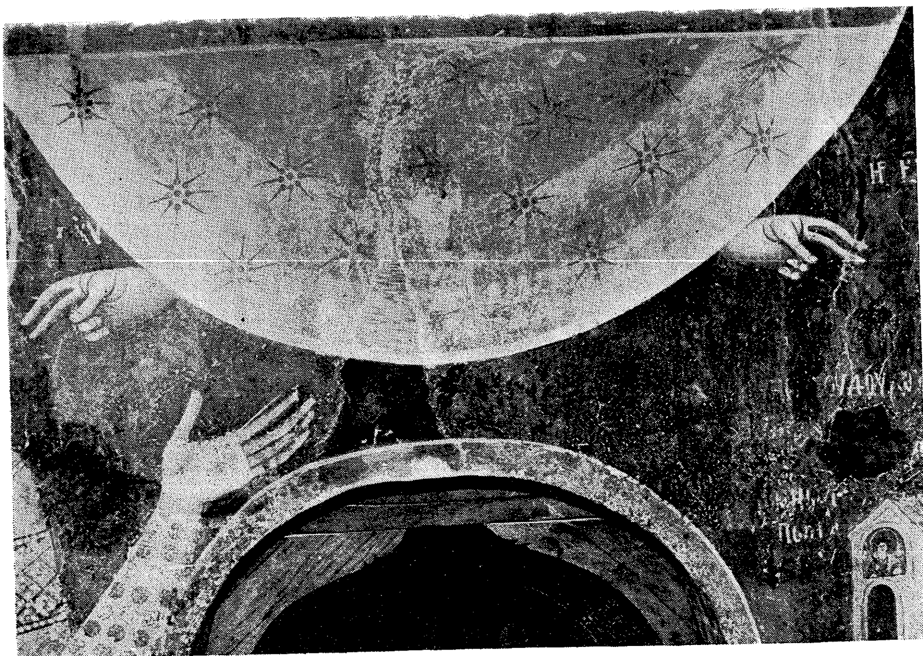
Молитва Драгушиновог сина јединца исписана је испод Божје руке, што указује на то да је молитвено обраћање услишено. На жалост, у натпису се не чита други део имена Драгушиновог сина чији је први слог, као и код оца, Драг . . . с тим што се још преосталих пет слова у наставку више не распознају. Син, који растом досеже висину деспотице Марије, у време осликавања овог дела цркве имао је око 10—12 година. У каснијим вестима нису сачувани подаци о судбини овог наследника властелинске породице Јована Драгушина.

У претходној фази чишћења, портрет Драгушинове жене није био у целини откривен: северни крај ове фигуре остао је затворен северним зидом припрате. Извођењем великог засека у висини горњег дела овог портрета, сасвим је откривена њена глава и натпис изнад њеног нимба. Натпис потврђује да је насликана Драгушинова жена, али сложена лигатура и акцентирање њеног имена још не дају могућност за сигурно ишчитавање слова. Колега Сотириос Кисас мисли да се лигатура њеног имена може разрешити као Ана.[3] Натпис доносимо без транскрипције, на грчком језику и у преводу:

ΔΕΗCΙC Τ(ΗC) ΔΟΥΛΗC ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΝ . . .
CΙΝΒΙΟΥ ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΘΥΓΑΤΡΟC
ΤΟΥ ΔΕCΠΟΤΟΥ

Превод: „Моленије рабе Божије Ан . . . супруге његове и ћерке деспотове."

Натпис је смишљен тако што се име Јована Драгушина не спомиње зато што је он насликан поред ње. То што је Драгушинова жена „ћерка деспотова", тј. ћерка Елтимира, у складу је с породичним ословљавањем у властелинским круговима тог времена. Подсећање на деспотску титулу Алтимира (Елтимира) примењује се у натписима поред Јована Драгушина, „василисе" Марије, тј. деспотице, а, како сада видимо, и у натпису уз Драгушинову супругу, која се именује као „ћерка деспотова". Како смо раније истакли, име

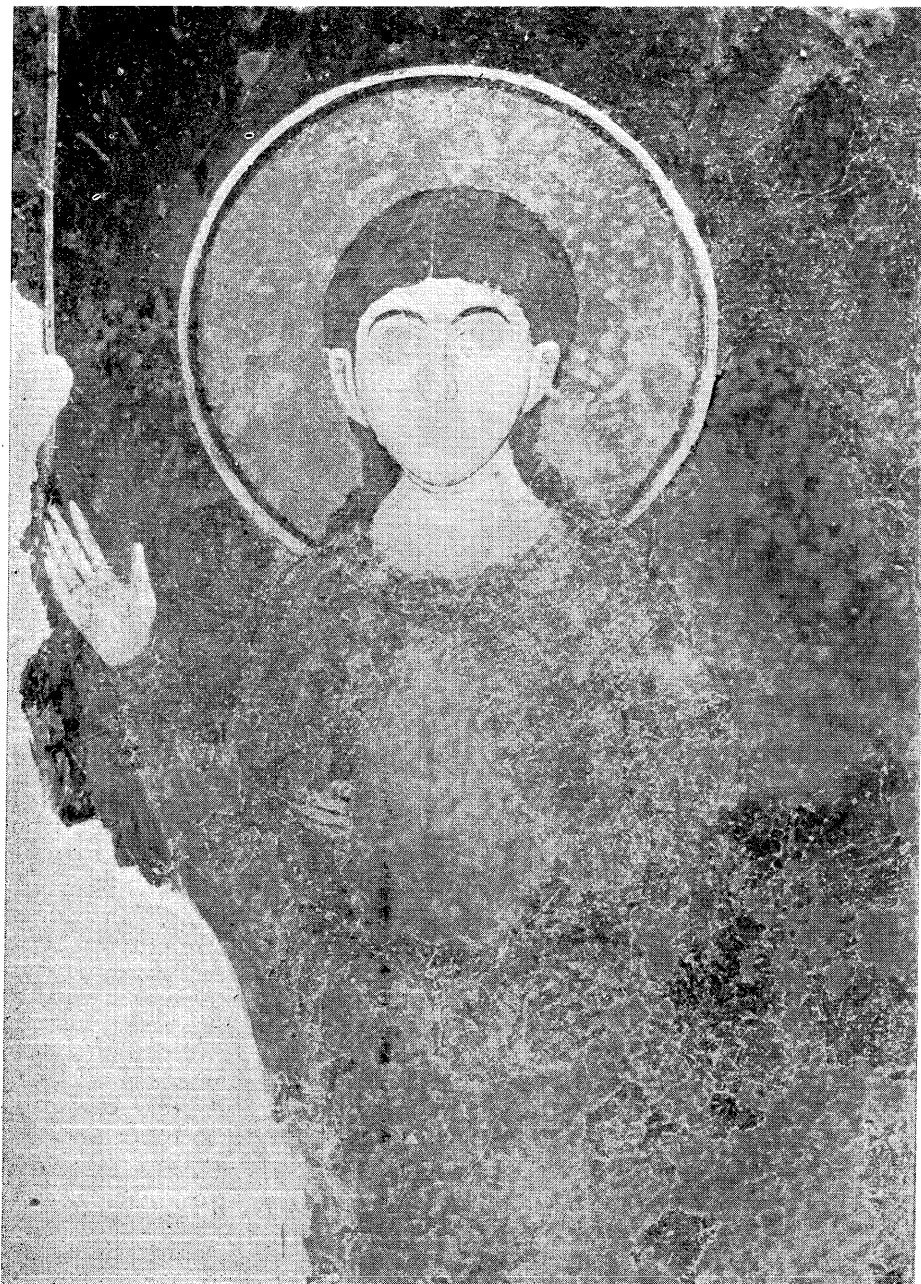


Сл. 1. Божанска светлост и Рука божија

1 Откривање преосталих делова живописа на западном фасадном зиду цркве и археолошка ископавања одвијали су се у летњим периодима 1985. и 1986. Екипа је радила у истом саставу као и током претходне године.

2 На основу натписа који је откривен и који сада објављујемо, утврђује се да је насликан Драгушинов син, а не ћерка, како смо раније помислили судећи према изгледу још незреле дечје фигуре [в. Ц. Грозданов и Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком (II)*, Зограф 15, Београд 1984, 88].

3 Тачнију транскрипцију и предлог његовог читања објавиће касније мр С. Кисас у прилогу о натписима уз историјске портрете у Полошком. Изражавамо захвалност колеги С. Кисасу на помоћи у ишчитавању натписа.



Сл. 2. Портрет сина Јована Драгушина

деспота Елтимира се од краја 1305. не појављује у историјским изворима, те се претпоставља да је изгубио живот као византијски савезник у борби против цара Теодора Светислава.[4]

Драгушинова жена је насликана с реалистичким запажањима, посебно кад је реч о обликовању главе. На фронталном лицу доминирају линије наглашеног повијеног носа, равне обрве и коса која покрива више од половине чела. Оштрина доњег дела лица с подваљком и јамицом испод доње усне показује да мајстор није идеализовао њен лик. Као и на другим историјским портретима у овој цркви, предводник зографске радионице се у сликању инкарната није служио руменом гамом, али није употребљавао ни зелене сенке. Лице је моделовао градацијом окера од светлог до тамног на ивицама образа, уз употребу жуте боје. У овом споменику се не наставља линија дворског, помодног сликања женског лица, које се прати на портретима, од Ариља, с ликом краљице Каталине, скоро на свим Симонидиним портретима, на лику Ане Марије у Леснову и властелинки у Белој Цркви каранској (Брајанова жена и ћерке).[5] Женски портрети у Полошком, краљица Јелена, деспотица-монахиња Марија и Драгушинова жена, као и неки други савремени и нешто каснији портрети жена, нпр., у Псачи[6] и на Малом Граду у Преспи,[7] показују да појаве условног реализма с фиксирањем физиономских особина портретисаних личности добијају све наглашеније место у уметности Палеолога око средине и друге половине XIV века.[8]

Ради допуне и ревидирања натписа, уз портрет ктиторке Марије је, такође, изведен засек, како би се могла прочитати последња слова текста. Сада је очигледно да у раније предложеној транскрипцији другог реда није био исписан епитет ΕΥΓΕΝΕϹΤΑ ΤΗ (преблагородне) за василису, а исто тако нису пронађени трагови на крају трећег реда који би се односили на њено монашко име. Ове празнине не мењају раније саопштене закључке о личности ктиторке деспотице Марије, који су у пуном складу с подацима из повеље издате Полошком 1340.[9]

Када је реч о Драгушиновој мајци Марији, указаћемо и на то да је на основу анализе текста на надгробној плочи из Скопља, откривеној у цркви Св. Димитрија, изнето мишљење да је она умрла месеца априла 1355.[10] Наиме, у тексту ове плоче се истиче да је сахрањена монахиња царског порекла, да је њен син цар Стефан Душан и унук (краљ Урош), чије се име налази на пресеченом делу плоче. Део натписа где је било исклесано име монахиње царског порекла — није сачуван. У ранијим проучавањима овог епитафа Р. Грујић је сматрао да је то надгробна плоча Душанове мајке Теодоре.[11] Каснијом ревизијом М. Ласкариса потврђена је тачност податка из Душанове повеље мајчином гробу у Бањској да је Теодора умрла 1322, и при том изнето мишљење да је у Скопљу била сахрањена Душанова маћеха, Марија Палеологова.[12] Новијом анализом епитафа у светлу података из повеље издате 1340. и открића портрета у Полошком, саопштили смо мишљење да је у Скопљу сахрањена Драгушинова мајка, коју Душан такође назива својом мајком. Да је у питању био епитаф друге жене Стефана Дечанског, како претпоставља М. Ласкарис, не би се могло изоставити име њеног мужа, тада већ канонизованог светитеља, и њеног сина Симеона Уроша Палеолога.[13] Плочу су, иначе, из-

---

[4] Литературу о деспоту Елтимиру (Алдимиру) доносе Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков — *Историјски портрети у Полошком (I)*, Зограф 14, Београд 1985, 64—65. Браћа цара Смилца, Радослав и Воисил, који су стричеви деспотице Марије, боравили су у Цариграду и иступали су као противници цара Теодора Светислава (в. *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 126—127, нап. 88, према вестима Теодора Метохита, обрадио И. Ђурић).

[5] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 32.

[6] М. Кашанин, *Српски средњевековни портрети*, Уметнички преглед 9, Београд 1938, 260—261. О Псачи са старијом библиографијом о овом споменику, в. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 75—76, 216—217.

[7] В. Ј. Ђурић, *Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје*, Зограф 6, Београд 1975, 31—36.

[8] О тенденцијама у сликању портрета у доба Палеолога, в. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I, Paris 1977, 59—97.

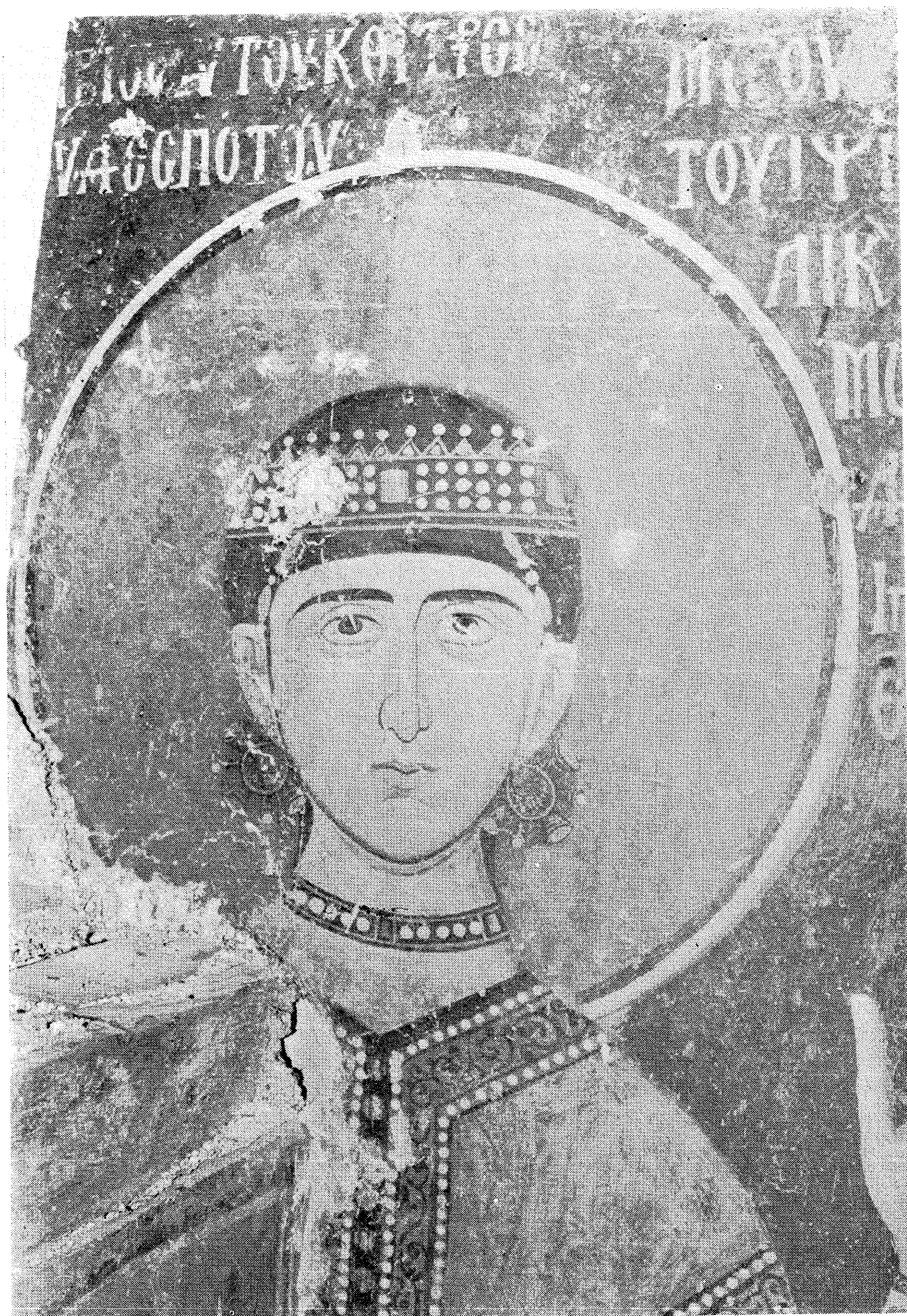
[9] Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком (II)*, 85.

[10] C. Grozdanov, *L'épitaphe de Skopje de 1355*, Livre dédié à Iv. Dujčev, Sofia (у штампи).

[11] Р. Грујић, *Краљица Теодора мати цара Душана*, Гласник Скопског научног друштва I, 2 (1925), Скопље 1926, 309, 327.

[12] М. Ласкарис, *Византиске принцезе у средњевековној Србији*, Београд 1926, 83—96.

[13] C. Grozdanov, *L'épitaphe de Skopje* (у штампи).



Сл. 3. Портрет жене Јована Драгушина

радили најбољи мајстори владарске радионице, а текст је надахнут особитим поштовањем према покојници. У то време, чини се, већ се гасила породица избеглог Тертеровог и Смилчевог наследника на Душановом двору, Јована Драгушина.

Од интереса за проучавање архитектуре храма је и откриће ћерамиде-слемењаче с натписом који се односи на радионицу Јована Драгушина. Велику ћерамиду (44,5×18×8 см) међу фрагментима грађевинског материјала после конзервације архитектуре приметио је историчар уметности Драган Дакић. Пронађени су и други примерци истог типа ћерамиде-слемењаче, али је само на једном ижлебљен натпис који овде доносимо:

> † Εγενηθη δε το κηρα-
> μιδι τουτο μι(νι) αυγουστου
> επη τας μιτρας του Δρα-
> γουσινου

Превод: „А настала је ова ћерамида месеца августа на матрицама (тј. калупима) Драгушина."

Натпис говори о постојању у близини храма Драгушинове радионице за израду ћерамида и других предмета од печене земље. Радионица је могла бити у долини Црне реке, поред утврђења Град, у средишњем делу Драгушинове области. Богата керамопластичка декорација на свим фасадама и на куполи цркве, наглашена употреба овог материјала у изградњи маузолеја могу се објаснити постојањем радионице у Драгушиновом властелинству. Да ли је постављање ћерамиде с натписом који наводи месец њене израде означавао и завршне зидарске радове — за сада не бисмо могли рећи.[14] Али натпис на ћерамиди представља једини одређенији податак о постојању радионице ове врсте у средишњим деловима Балкана у XIV веку. Раније су изнад олтарског свода Свете Софије охридске откривене кровне ћерамиде са утиснутим словенским натписима: *„купец Тодор"* на једној и „Мирослав" на другој ћерамиди. Блага Алексова је тачно приметила да су то имена дародаваца, мајстора или власника радионице.[15] Сличног облика су ћерамиде са утиснутим словима из Мадаре, које имају утиснут знак радионице.[16] Из XIV века је примећен натпис на једној цигли из Раванице, а из њега се сазнаје да је у изградњи храма било ангажовано више група мајстора.[17] Цигла са урезаним словом из цркве Св. Атанасија у тетовском Лешку не даје, међутим, податке о могућем постојању радионице у тетовској епархији.[18]

О Драгушиновој гробници

Будући да писани извори, програм живописа у храму и историјски портрети с натписима у трему говоре да је црква Св. Ђорђа у Полошком настала као Драгушинов маузолеј,[19] обављена су



Сл. 4. Натпис уз портрет Драгушинове жене

[14] У повељи издатој фебруара 1340. истиче се да је у цркви положено тело Драгушиново, што говори да је већ тада црква била утемељена. Ћерамида-слемењача с натписом из месеца августа могла је бити постављена на крову цркве и пре и после Драгушинове смрти. Не би се могло рећи тачније када су грађевински радови завршени.

[15] Б. Алексова, *Покривни ќерамиди од црквата Св. Софија во Охрид,* Зборник на Археолошкиот музеј II, Скопје 1958, 48—55.

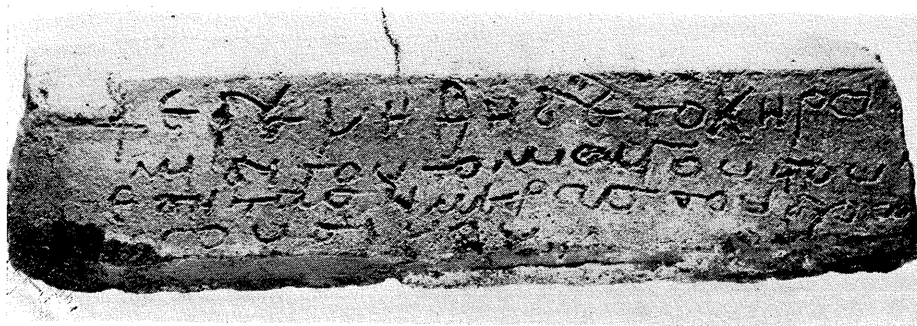
[16] К. Миятев, *Славянска керамика,* София 1948, 61, сл. 51.

[17] Б. Вуловић, *Раваница,* Београд 1966, 20.

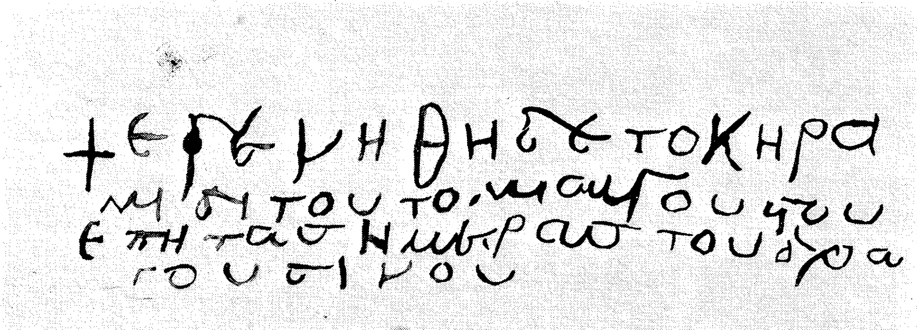
[18] Б. Алексова, *о. с.,* 52.

[19] В. Ј. Ђурић, *Полошко-Хиландарски метох и Драгушинова гробница,* Зборник Народног музеја VIII, Београд 1975, где се посебно расправља о Распећу Христовом са иконографским необичностима које се повезују са гробном наменом овог храма.

У натпису уз портрет Јована Драгушина стоји: „а настао је овај храм у његов помен ..."; уп. Ц. Грозданов



Сл. 5. Натпис на ћерамиди



Сл. 5а. Калк натписа на ћерамиди

археолошка испитивања како би се открила његова гробница испод патоса храма. Ископавања и отварања сонди спроведена су у свим деловима наоса и припрате полошке цркве. Ископавања су показала да су испред олтарске преграде, у северозападном углу наоса и у источним деловима припрате, сахрањивани монаси овог манастира до краја прошлог века. Сахрањивање нису пратиле припреме или зидање места за полагање покојника осим у случају зидане гробнице откривене у југозападном углу цркве, односно у југозападном делу њеног западног травеја.[20]

Испод новог патоса храма, на дубини од око 0,40 м, долази се до површине гробнице која захвата 2,50×1,30 м. Гробница је покривена великим каменим плочама димензија 90×0,50 м.; оне премошћују ширину зидане раке. Изнад плоче су биле поређане тегуле. Подужне стране раке, јужна и северна, зидане су тако што се, ради нивелације и постављања горњих плоча, циглама већих димензија завршава горњи ред. Но, дно раке није обрађено, од земље је, као код слободних укопа. Западну страну раке затвара западни темељни зид наоса, док је на источној страни изграђен зид од ломљеног камена с кречним малтером. Источни зид гробнице изведен је у исто време, истим материјалом и на исти начин као остали зидови цркве, још за живота ктитора. У другој фази, после сахране, гробница је заокружена изградњом северног зида, који је конструктивно и технички истоветан са зиданом раком. Приликом отварања гробнице, на западној половини раке примећено је померање гробних плоча, што говори о ранијем отварању гробне целине. Кости покојника, положеног на леђа, биле су незнатно дислоциране током ранијег отварања. У раци нису пронађени никакви гробни прилози, али су у праху константовани остаци срме.

Разлучивање двеју грађевинских фаза у настанку гробнице показује да је приликом постављања темеља храма, вероватно за живота Драгушиновог, издвојен и одређен простор „покојишног места“ изградњом источног чеоног зида, док су делови јужног и западног темељног зида цркве затварали гробни простор. У другој фази, после сахране, изграђен је северни зид гробнице, када је сазидана и рака.

На значај ове гробнице указују и насликане фигуре на јужном зиду храма у првој зони западног травеја. Наиме, полазећи од олтарске преграде на јужном зиду, постављене су фигуре светих ратника-мученика, а на њеном почетку налази се лик патрона храма св. Ђорђа, издвојен луком, као и Деизис на северној страни. Према западу се ређају фигуре св. Димитрија, св. Теодора Стратилата, св. Теодора Тирона, вероватно св. Јевстатија Плакиде и св. Мине на чеоној страни западног пиластра.[21] На јужној страни западног травеја насликане су четири фигуре, од којих је прва св. Христофор с малим Христом на рамену,[22] а изнад саме гробнице се примећују три фигуре мученика у патрицијској одежди, које су, за разлику од претходних фигура у истом низу, без ратничких атрибута. На жалост, главе ових мученика су до те мере оштећене, а сигнатуре истрвене, да нисмо могли извршити њихову идентификацију. На јужној половини западног зида наоса, изнад гробнице, до улазних врата, насликане су уобичајене фигуре св. Кузмана и св. Дамјана, чија се појава у сликарству понекад повезује са гробним местима.[23] У прелиминарном саопштењу само указујемо на то да је низ светих ратника и мученика прекинут изнад гробнице, с тим што су у западном травеју насликани само мученици.

Подаци о гробници и место где је постављена упућују на мишљење да је ту био сахрањен Јован Драгушин. Анализа остеолошког материјала коју је извео проф. Живко Микић показује да су у гробници пронађени остаци мушкарца који је умро у 21—24. години.[24] Како је Јован Драгушин умро кад је имао скоро 40 година, претпостављамо да су неколико година касније његови остаци пренети у други храм и гробницу, за нас из непознатих разлога. На такав чин су могли утицати сложени односи између великашких породица у борби за власт после 1355. и унутрашњи породични односи. Можемо само претпоставити да је у тој гробници касније био сахрањен Драгушинов син.

и Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком (I)*, 64. Повеље из 1340. и 1378. доносе С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 512—515, и А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 122—125. О датовању повеље браће Драгаш око 1380, в. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 174, нап. 102.

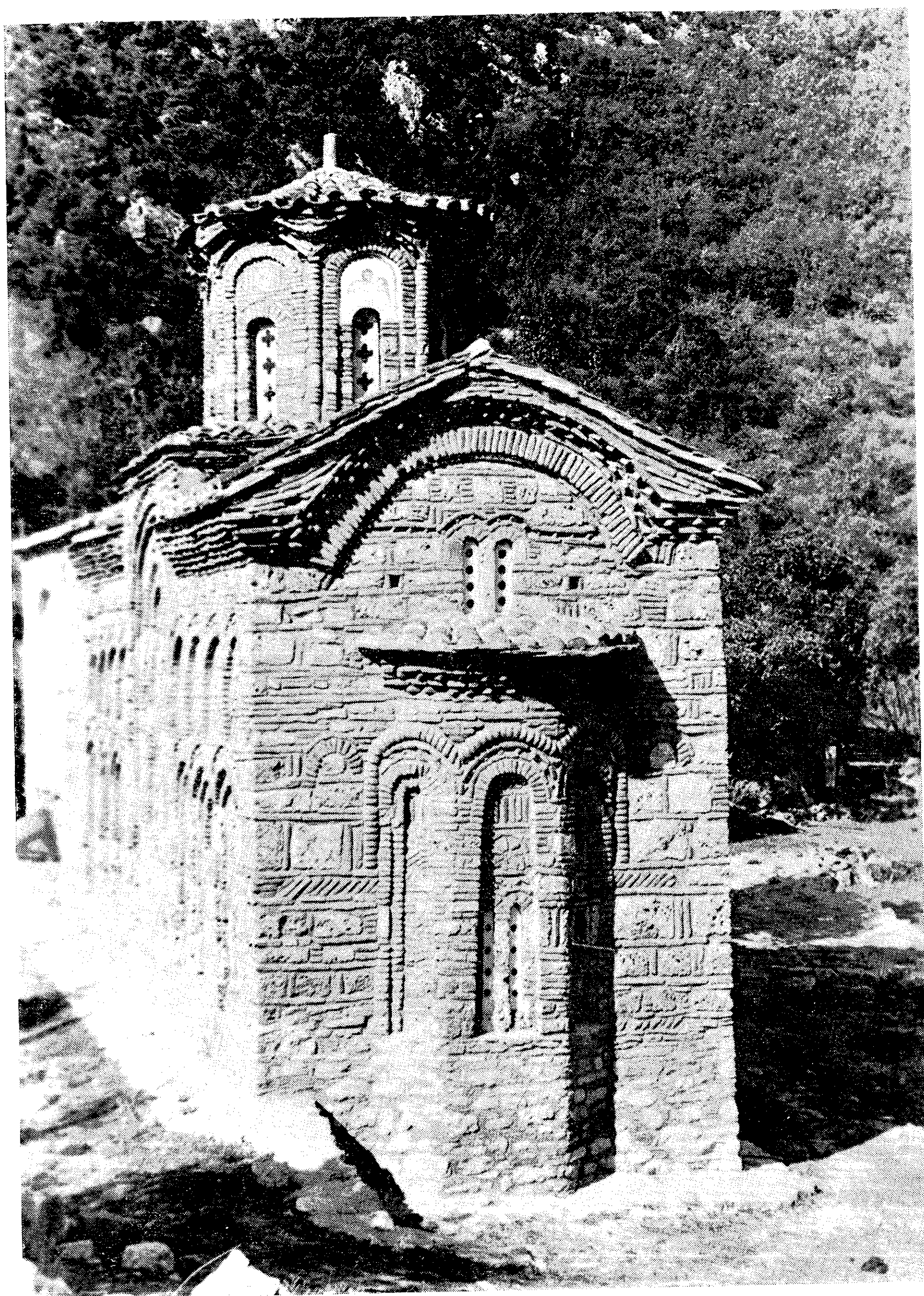
[20] Археолошким ископавањима у Полошком руководио је мр Ж. Винчић. О гробници у југозападном углу с потпунијим подацима биће објављен прилог мр Ж. Винчића и др Д. Ђорнакова. У овом чланку коришћени су подаци из њиховог извештаја Републичком заводу за заштиту споменика културе у Скопљу.

[21] Св. Зосима насликан је на западној страни источног пиластра јужног зида цркве, док је на западној страни западног пиластра насликан један столпник. На северном зиду на истим местима, као пандани, насликани су св. Марија Египатска и св. Данило Столпник.

[22] И. Ђорђевић, *Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века*, Зограф 11, Београд 1980, 64, спомиње да су најстарији примери св. Христофора с малим Христом на рамену насликани у живопису Леснова и у Кончи. Пример у Полошком је неколико година старији од ових фигура св. Христофора. Најстарије представе св. Христофора са псећом главом откривене су у источној Македонији, у Виници, на иконама од теракоте.

[23] Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Патријаршији*, Зборник за ликовне уметности 19, Нови Сад 1983, 91, са старијом литературом.

[24] Проф. др Ж. Микић у посебном прилогу пише о резултатима антрополошких истраживања остеолошког материјала пронађеног у овој гробници.



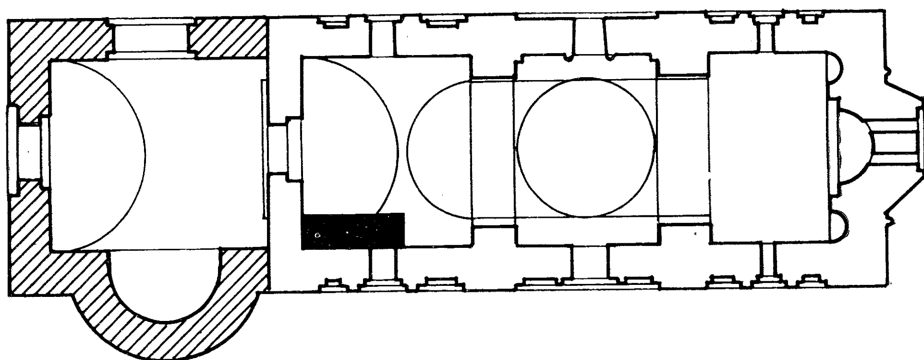
Сл. 6. Св. Ђорђе Полошки, источна страна

Одређивање места за гробницу у југозападном углу западног травеја и цркве, затим и њено зидање у складу су с традицијом сахрањивања истакнутих ктитора у византијском културном кругу.[25] Избор места за сахрањивање и формирање гробнице изнад патоса цркве наметнула је, пре свега, потреба служења литургије Малог и Великог входа, тј. формирања неопходног простора за обављање тог литургијског чина. Ако се искључи специфичност олтарског простора, као и простора испред преграде, који су имали сакрални значај, југозападни угао у једнобродним базиликалним храмовима био је најподеснији за такву намену. Познато је да су на том месту, у западном травеју, уз јужни зид грађене гробнице српских владара у Студеници,[26] Милешеви,[27] Сопоћанима,[28] Грацу,[29] а око средине XIV века хронолошки најближе Полошком су гробнице краља Стефана Дечанског у Дечанима[30] и цара Стефана Душана у Светим Арханђелима код Призрена.[31] Постављање саркофага с моштима испред олтарске преграде везано је за „оглашавање покојника“, када је долазило и до канонизације с одређивањем празника и службе. Иста појава избора места гробнице за владара може се уочити и у Бугарској. То најбоље потврђује гробница цара Ивана Асена II у цркви Четрдесет мученика у Трнову, као и гробница цара Ивана Александра на Царевецу.[32]

Много раније, у словенској традицији Македоније, у старијем житију св. Наума се истиче да је овај словенски учитељ сахрањен у својој цркви Св. Архангела „в гроб от деснаго воскрилиа храма“.[33] У опширном Климентовом житију Теофилакта Охридског стоји да је ктитор цркве св. Пантелејмона припремио себи гробницу за живота „на десној страни предњег дела пронаоса“.[34] Простор на који указују писане вести је југозападни део храма, а у случају Климентове цркве, највероватније је реч о припрати, с тим што цркве на Охридском језеру немају једнобродну основу, већ су триконхалне.[35] Мишљење да је уз прву Климентову цркву охридски светитељ подигао другу округлу цркву још нема потпунију научну верификацију. Постоји претпоставка да је гробница ктитора Мануила подигнута уз јужни зид аркосолијума у нартексу цркве у Вељуси.[36]

Нема никакве сумње да је гробница у Полошком била формирана изнад патоса цркве када је био сахрањен Јован Драгушин, као и касније, када је положено тело младића из Драгушинове породице, вероватно његовог сина. Промене које су наступиле у следећим деценијама везане су за судбину породице Драгушина и за историју цркве. Зна се да су четрдесетак година после Драгушинове смрти црква Св. Ђорђа са селима Полошко, Драгожељ и Кошане, али и шири регион Тик-

Сл. 7. План цркве Св. Ђорђа Полошког са гробницом у југозападном углу.



---

25 S. Ćurčić, *Gračanica*, The Pensylvania State University Press, 1979, 132—133; id., *Mediaeval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the »East or West« Question*, The Greek Orthodox Theological Review 29 (1984), 175—186; M. Čanak-Medić, *Une variante des églises cruciformes à nef unique dans l'architecture médiévale serbe*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress Akten II/4, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/4, 505.

26 М. Чанак-Медић, *Једна претпоставка о Немањином надгробном споменику;* Д. Поповић, *Гроб св. Симеона у Студеници;* оба чланка објављена су у Зборнику *Осам векова Студенице*, Београд 1986, 155—166, 167—172.

27 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 10.

28 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 30—32.

29 О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 26.

30 В. Петковић и Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, 1, Београд 1941, 104—106.

31 Р. Грујић, *Откопавања Светих арханђела код Призрена*, Гласник Скопског научног друштва III, 1, Скопље 1928, 262—264; С. Ненадовић, *Душанова задужбина манастир Светих арханђела код Призрена*, Београд 1966, 51—54.

32 S. Ćurčić, *Mediaeval Royal Tombs*, 184.

33 И. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София 1931, 313.

34 *Гръцките жития на Климент Охридски* (увод и превод: А. Милев), София 1966, 142—143.

35 Д. Коцо, *Триконхалните цркви во Климентовото време*, Словенска писменост, Охрид 1966, 92—95.

36 П. Миљковиќ-Пепек, *Вељуса*, Скопје 1981, 86.

веша, припадали господину Константину, сину севастократора и деспота Дејана. Он је заједно с братом деспотом Јованом Драгашем овај хиландарски метох око 1378. даровао манастиру Св. Пантелејмона на Светој Гори. На питање промене власништва Полошког манастира осврнућемо се у светлу новијих сазнања о породицама Драгаша и Драгушина.

Из повеље браће Драгаш издате Св. Пантелејмону произлази да су села на Црној реци, између Куманичева и Полошког до Тиквеша и Ваташе, Дејанови синови после маричке битке прикључили својој држави. То је, по нашем мишљењу, властелинство Јована Драгушина. Не залазећи детаљније у повлачење границе овог властелинства, ваљало би споменути да је његов средишњи пункт био Град на Црној реци, десетак километара удаљен од Полошког манастира, у Тиквешу, у близини данашњег села Ресава. У повељи из око 1378, Град је служио као одредница за добра која се дају Св. Пантелејмону. Тако се, на пример, истиче да је „под Град Св. Атанасије са људима и воденицама и виноградима и над Градом црква Св. Ђорђа Полошког на реци Црној са селима . . .“[37] На основу сондажних ископавања и истраживања терена прати се простирање тврђаве са двоструким заштитним бедемима и кулом. На овом уздигнутом локалитету пронађени су остаци из римског периода, али и много фрагмената керамике и згуре, која би говорила о постојању радионице за оружје. Према истраживањима на Граду, остаци материјалне културе потичу из раздобља које се завршава XIV веком. У подножју Града откривени су остаци цркве Св. Атанасија с фрагментима фресака и камене пластике и керамике.[38] Села и селишта дарована Хиландару и, касније, у много већем броју Св. Пантелејмону чине територијалну целину у долини Црне реке и Тиквеша до села Ваташа код Кавадара.[39] Ова насеља и данас постоје, а нека су тек недавно исељена. Претпостављамо да је утврђење Град, које доминира овим простором на брду изнад Црне реке, служило Драгушиновој породици. Између Града и Полошког сигурно је била смештена и Драгушинова радионица материјала од печене земље.

Деспот Јован Драгаш и његов брат Константин, који су постали најмоћнији господари у средишњим крајевима Балкана после маричке битке, заузимајући области више феудалних господара, могли су да полажу право на Драгушиново властелинство и по свом сродству с династијом Немањића. Мисли се да је мајка браће Драгаш, монахиња Евдокија, била Душанова сестра, ћерка Стефана Дечанског из брака с Маријом Палеологовом. Евдокија је тих година заиста наступала с титулом царице, с пуним значењем тог назива и с епитетом карактеристичним за ту титулу.[40] У повељи Св. Пантелејмону коју издају оба брата, испред тиквешких села и других добара, у првом лицу као приложник говори Константин, што би сведочило о томе да је у њиховој држави територија уз Црну реку припадала млађем брату.[41] Сродство с Душаном и Драгушином појачавало је могућност и легитимност њихових претензија, па и на Драгушинову област, која се око 1378. налазила у непосредној близини Маркове државе. Промене власништва метоха у Полошком не изненађује: браћа Драгаш и њихова мајка врло богато су обдаривали и Хиландар и манастир Св. Пантелејмона. Као што је познато, Хиландару су припали Лесновски манастир и њихова баштина Архиљевица. Два угледна манастира су се судила пред судом Драгаша у Струмици, где су решавани спорови око њихових поседа.[42] Зато и верујемо да је промена власништва Св. Ђорђа Полошког био чин договора и сагласности између синова Деспота Дејана и манастира Хиландара и Св. Пантелејмона.

---

37 С. Новаковић, *Законски споменици*, 514.

38 Податке о Граду са географским и историјским освртом доноси В. С. Радовановић, *Тиквеш и Раец*, Насеља и порекло становништва, књ. 17, Београд 1924, 433—434. Археолошка проучавања вршили су А. Керамитчиев, *Градот*, Археолошки преглед 3, Београд 1961, 121—124, и Ив. Микулчиќ, *Топографија на Еу(да)рист*, Macedoniae acta archaeologica, 1, Prilep 1975, 190.

39 В. С. Радовановић, *о. с.*, 174—182, даје више података о селима и црквама у Тиквешу и Раецу.

40 О иступањима Евдокије као царице видети новија истраживања у чланку И. Ђурић, *Евдокија Комнина и њен муж Константин Драгаш*, Зборник радова Византолошког института 22, Београд 1983, 264—265, нап. 18, 19, 20, са старијом литературом о породици севастократора и деспота Дејана.

41 С. Новаковић, *Законски споменици*, 513.

42 А. Соловјев, *Одабрани споменици*, 169—171.

Cvetan Grozdanov et Dimitar Ćornakov

Les portraits historiques à Polog (III)

Dans leur dernier article sur les portraits de personnages historiques représentés sur la façade ouest de l'église de Saint-Georges à Pološko, les auteurs traitent respectivement des portraits du fils et de la femme de Dragušin, ainsi que de la tombe que celui-ci avait fait apprêter dans son mausolée. Dans la seconde partie de cette contribution ils s'intéressent également au fief que Jovan Dragušin avait reçu du roi (empereur) Stefan Dušan à Tikveš sur la Crna reka (rivière noire) en Macédoine.

Les auteurs signalent tout d'abord que sous des inscriptions du XVII^e et XIX^e siècle on a découvert un segment de la lumière divine sur lequel la main de Dieu apparaît à deux reprises. Au-dessous de cette représentation, sur l'espace situé entre celle-ci et le modèle de l'église tenu en main par la fondatrice Marija, on a mis à jour une inscription offrant le texte d'une pière du fils de Dragušin dont le nom commence par Drag ... Ce fils avait environ 10 à 12 ans. On a également dégagé dans sa totalité une représentation de la tête de la femme de Dragušin ainsi qu'une inscription apposée à côté de ce visage. Les auteurs indiquent que l'on peut relever sur celui-ci des éléments réalistes bien qu'en nombre moins important que sur le portrait de la fondatrice Marija. La façon particulièrement complexe dont il est inscrit, ne permettant pas pour l'instant une lecture précise du prénom de la femme de Dragušin.

Dans cet article les auteurs publient également une présentation du matériel en céramique, constitué de tuiles romaine provenant de l'ancienne couverture de cette église, mis à jour dans la cour du monastère. Les inscriptions apposées sur ces tuiles nous indiquent que celles-ci ont été fabriquées à l'aide de moules appartenant à Dragušin. Le contenu de ces inscriptions nous révèlant par ailleurs qu'il existait un atelier pour la production de céramique dans le domaine de Dragušin.

Les fouilles ont confimé l'existence d'une tombe encastrée dans l'angle sud-ouest de l'église. Dans un premier temps cette tombe n'a reçu qu'une forme provisoire par sa construction l'isolant de cet espace, puis dans une seconde phase, suite à la mort de Dragušin et après le creusement d'une fosse, elle a été murée sur le côté nord. Les auteurs supposent que cette tombe a tout d'abord accueilli la dépouille mortelle de Dragušin qui plus tard, pour une raison inconnue, a été transférée dans une autre tombe. Par une analyse anthropologique du matériel ostéologique, le prof. dr Živko Mikić a établi qu'un individu agé de 20 ou 23 ans avait été inhumé dans cette tombe à une période postérieure. Les auteurs de ce travail supposent qu'il pourrait s'agir du fils de Dragušin. Dans la partie finale de leur texte, ils exposent l'idée selon laquelle le fief de Dragušin se trouvait sur la Crna reka, s'étendant entre les villages de Kumaničevo et de Vataša, près de Kavadarci.

(Trad. Pascal Donjon)

Живко Микић

Тело сина деспота Јована Драгушина у полошком манастиру

UDK 572.94 : 902.6

Током конзерваторско-рестаураторског захвата 1986. године у унутрашњости цркве Светог Ђорђа, у њеном југозападном углу, у зиданој гробници испод нивоа пода нађен је један скелет. Његов положај је испружен (на леђима), с рукама прекрштеним у висини појаса. Лобања није затечена у свом анатомском положају и на одговарајућем месту, него је нађена у зони карлице, са њене леве стране, сасвим фрагментована, што свакако показује да је покојник скрнављен. Гробница је пробијена на средини, а управо испод тог отвора су и прикупљени минимални остаци фрагментоване лобање (слика 1).

Антрополошка обрада овог скелета је обављена крајем 1987. године.[1] Пошто је подигнут део пода у југозападном углу цркве, заједно с плочама које су чиниле горњи свод гробнице, указао се скелет с дислоцираном и фрагментованом лобањом. Све остале кости су добро очуване и затечене су у свом анатомском положају. Дуге кости екстремитета (femur, tibia, fibula, humerus) у испруженом су и паралелном положају, с изузетком подлакатних костију (ulna, radius), које показују да су руке овог покојника биле савијене и положене једна преко друге у пределу појаса (изнад карлице). Пршљенови кичменог стуба су затечени у низу све до сакрума, уз који су се налазила оба карлична крила (os coxae). Кости грудног коша (torax), на првом месту ребра (os costae), нађене су у добром стању, само понека делимично дислоцирана. Обе кључне кости (clavicula) и обе лопатице (scapula) затечене су у раменој зони и добро су очуване. Добро су очуване и кости обеју шака и оба стопала.

Минимални остаци лобање — затиљачна кост (os occipitale) и неколико зуба молара без коштаних делова вилица, нађени су у зони карлице са прва два кичмена пршљена (atlas et axis), једним првим ребром и подјезичном кости (os hyoideum). Овакав скуп костију и зуба указује да је лобања изузета са свог места на скелету док су још постојале везе лигамената, а то је у условима зидане гробнице могло да буде и неколико година после сахране овог покојника.

Полни знаци на посткранијалном скелету су највећим делом очувани. Карлица (pelvis maior) је уска и висока, а по унутрашњем ободу (pelvis minor) није заобљена. Foramen obturatum је троугластог облика, а велики ишијадични усек (incisura ischiadica maior) — оштар. Профил сакрума је у облику латинског слова J. Linea asperae на фемуру је релативно јака; фемур у целини је умерене грађе. Обе кључне кости (claviculae) очуване су и умереног су робустицитета. Сви побројани полноморфолошки елементи потврђују припадност скелета особи мушког пола умерене грађе.

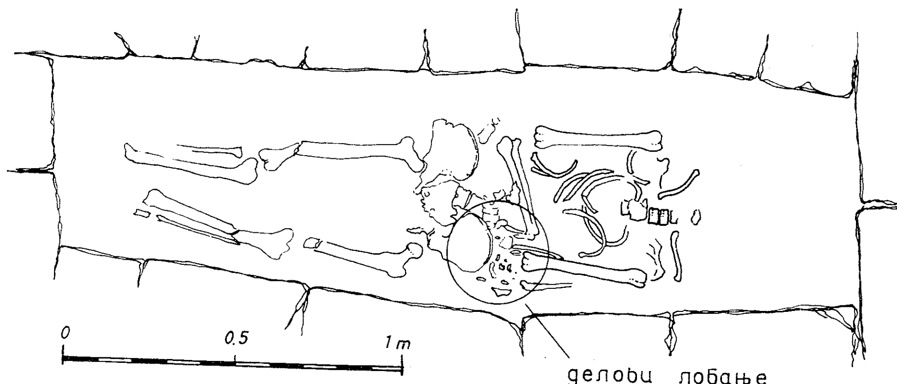
За утврђивање индивидуалне старости овог скелета послужио је степен срашћености епифизних фуга на дугим костима и на карлици. На свим дугим костима окоштавање епифиза је завршено, а на деловима карлице није. Конкретно, os ilium и os ischii оба карлична крила су имали неокошталe спољне ивице (cristae). Према критеријуму европских антрополога за одређивање пола и индивидуалне старости утврђеном у мађарском граду Szárospátak 1978. године,[2] а чији је потписник и аутор прилога, видно је да код мушког пола os ilium окоштава између 21. и 24. године, а os ischii такође између 21. и 24. године живота. Пошто поменуте зоне карличних костију нису окоштале, произлази да би индивидуална старост првопронађеног скелета из цркве Светог Ђорђа у Полошком манастиру могла бити до 24. године као горње границе животне доби (док би се доња кретала око 21 године).

Других критеријума за још поузданије утврђивање индивидуалне старости овог скелета лабораторијским методама није било, јер није било ни могућности да се скелет удаљи из своје гробнице.

Узрок смрти ове мушке индивидуе старе максимално до 24 године — није утврђен. Болести које би довољно дуго трајале да би оставиле деструктиван траг на коштаном ткиву, нису констатоване. Уочен је само зубни каријес на парцијално нађеним моларима, који указује на недовољну хигијену усне дупље.

Примарне антрополошке мере су скинуте само са посткранијалног скелета, јер лобања није очувана. Према методским правилима Р. Мартина,[3] са дугих костију добијене су следеће лине-

Сл. 1. Скелетни остаци са делом гробне конструкције у југозападном углу цркве Св. Ђорђа Полошког



[1] На указаној могућности да антрополошки обрадим предметни скелет захвалан сам професору Ц. Грозданову из Скопља и кустосу Д. Дакићу из Кавадараца.

[2] Empfehlungen für die Alters-und geschlechtsdiagnose am Skelett, формулисали D. Ferembach (Paris), I. Schwidetzky (Mainz) и M. Stloukal (Праг), објављени у HOMO XXX/2, 1979.

[3] R. Martin — K. Saller, *Lehrbuch der Anthropologie*, Bd. I, Kraniometrische und osteometrische Technik, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart 1957.

арне мере и обими (по десној страни):

дуга кост	ознака мере	добијена вредност
humerus	1.	326 mm
	7.	72 mm
radius	1.	248 mm
ulna	1.	264 mm
femur	1.	456 mm
	8.	96 mm
tibia	1.	378 mm

Робустицитет грађе ових дугих костију није пренаглашен и уклапа се у конституцију особе мушког пола умерене грађе и висине. Телесна висина је израчуната према регресионом односу дужина костију са претходне табеле, а према методу E. Breitingera.[4] Показало се да је ова индивидуа била висока око 171 cm.

Други антрополошки подаци, на првом месту антрополошки тип, нису добијени јер је овом скелету недостајао најкарактеристичнији део — лобања, за коју је већ поменуто да је сасвим фрагментована, те не постоје никакве могућности за реконструкцију.

[4] E. Breitinger, *Zur Berechnung der Körperhöhe aus den Gliedmassenknochen mänlicher Skelette*, Antroph. Anz. XIV (1937) 249—274.

* * *

Манастир Светог Ђорђа у Полошком је подигнут као Драгушинов маузолеј. Међутим, према резултатима антрополошке анализе показало се да његов гроб (скелет) није пронађен, него скелет једне знатно млађе мушке особе. Према историографским подацима, Јован Драгушин је умро кад је имао скоро 40 година, а особа чији је скелет идентификован је у тренутку смрти имала највише 24 године. Према локацији гроба ове младе индивидуе унутар полошког манастира, затим према дечјој фреско-представи, као и одговарајућем натпису (видети детаљније у прилогу Грозданова и Ђорнакова), може се поуздано закључити да је у овом случају реч о Драгушиновом сину.

На питање шта се десило с Драгушиновим остацима, тешко је дати сигуран одговор. Ц. Грозданов и Д. Ђорнаков претпостављају да су његови остаци пренесени у други храм из нама још непознатих разлога. Али, с обзиром на то да су монаси све до XIX века сахрањивани испред олтарске преграде, у северозападном углу наоса и у источном делу припрате, могуће је да је овако интензивним покопавањем оштећен или уништен и аутентичан Драгушинов гроб (сличну ситуацију срећемо у Студеници, где је 1930. године владика Бојовић сахрањен у средњовековни гроб; аутор је присуствовао ископавању антрополошких остатака 1986. године).

Živko Mikić

Le corps du fils du despote Jovan Dragušin dans le monastère Pološko

L'église Saint-Georges, se trouvant dans le monastère de Pološko, fut élevée en tant que mausolée de Dragušin. Au cours des travaux de conservation et de restauration de ces dernières années une grande attention a été attachée à la recherche de la tombe de Dragušin à l'intérieur de l'église. En 1986 on a découvert dans l'angle sud-ouest une tombe encastrée dans le mur contenant un squelette partiellement disloqué dont le crâne fragmenté se trouvait dans la région du bassin — d'où la conclusion que cette tombe a été profanée à une date ultérieure (v. ill. 1).

L'analyse anthropologique a révélé qu'il s'agissait d'un individu de sexe masculin qui lors de sa mort avait 24 ans au maximum. On a également déterminé qu'il mesurait 171 cm et qu'il souffrait de carie dentaire, la cause de sa mort ne pouvant pas, quant à elle, être établie de façon certaine.

Les autres données anthropologiques, en tout premiers lieu le type anthropologique, n'ont pas pu être précicées, compte tenu que l'élément déterminant — le crâne, a été retrouvé dans un état tout à fait fragmentaire et dans une position désarticulée.

A la question de savoir s'il s'agit du squelette de Dragušin, il est possible — en corrélation avec les données historiographiques — de répondre négativement. D'après les connaissances actuelles Jovan Dragušin est mort à l'âge d'environ 40 ans. C. Grozdanov et D. Ćornakov supposent que ses restes ont été transférés dans une autre église, pour des raisons que nous ignorons encore. Toutefois, le très grand nombre d'inhumations de moines pratiquées à l'intérieur de l'église jusqu'au XIX[e] siècle, permet de supposer que lors de celles-ci la tombe originale de Dragušin a été endommagée, voire même détruite (nous avons une telle situation à Studenica, où l'évêque Bojović a été inhumé en 1930 dans une tombe datant du moyen-âge).

Finalement, il s'est avéré que le squelette en question était celui du fils de Dragušin qui est d'ailleurs figuré sur le mur du narthex, cette affirmation étant également confirmée par une inscription récemment découverte (v. plus en détail, l'article de C. Grozdanov et D. Ćornakov dans ce même numéro).

(Trad. Pascal Donjon)

Војислав Ђурић

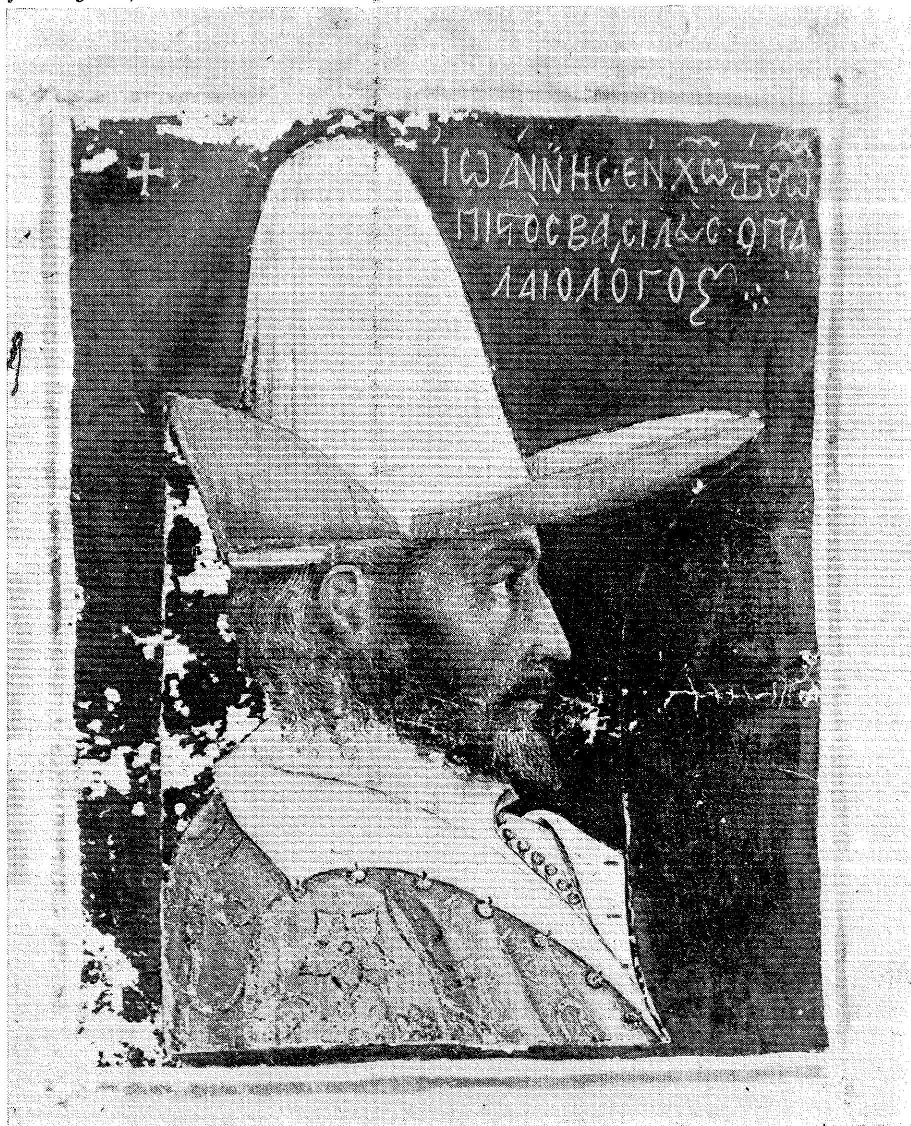
Готичко сликарство у Византији и код Срба уочи турских освајања

UDK 75.033.5 : 75.033.2"14"

Не улазећи овом приликом у све појаве западњачких утицаја на сликарство Византије, желим да се задржим само на утицају готике у време око средине XV века, јер је само он прави одраз ослањања Византије на Запад пред надирањем Турака ка последњим православним средиштима на Балкану.[1] Упад западног стила имао је тада, изгледа, доста широке размере јер је захватио цариградски двор и неке припаднике племства на Пелопонезу и Јонским острвима, а осећао се и у српској средини на јадранској обали. Иако број сачуваних споменика готичког стила није велик, он је значајан већ и стога што православље иначе није било склоно да ишта мења у суштинским обележјима свог сликарства. Осим тога, последња појава готичког сликарства уследила је по закључењу ферарско-фирентинске уније 1439. године, која јој је — изнећемо ову тезу — отворила врата у православни свет.

Византинце је за преговарачки сто у Италију довела политичка нужда. Свита са царем Јованом VIII Палеологом, његовим братом Димитријем, потоњим деспотом у Мистри, с патријархом и с неколико епископа, од којих су никејски Висарион и ефески Марко Евгеник били најученији, дошла је да, преко склапања црквеног јединства, добије војну помоћ како би се одбранили последњи остаци хиљадугодишње царевине. Пошто су, после мучних преговора, ставили потпис на споразум, Византинцима је остала слобода да упражњавају литургију, али је све друго уређено по папским схватањима. Унија није донела очекивану војну помоћ, али је, унутар Византије, изазвала раздор — монашки кругови су предузели против ње жестоку борбу.[2] Какве је последице унија имала по православну уметност, није уопште испитивано. Ми ћемо покушати да учинимо први корак, макар и несигуран, управо кроз указивање на готичке утицаје у православљу.

Из библиотека двојице учесника сабора у Ферари и Фиренци — цара Јована VIII и његовог брата деспота Димитрија — сачувале су се две књиге украшене минијатурама. Обе су настале знатно пре владавине Палеолога; очигледно су стајале у царској библиотеци. Иако су већ у време настанка биле украшене минијатурама, по налогу два брата унесене су нове, важне по свом програму и још значајније по својој западњачкој стилској припадности. У царевој својини било је јеванђеље с псалтиром из 1242. године, а у деспотовој јеванђеље, како изгледа, из касног XIV века. Допуњавање украса подразумевало је, с једне стране, уношење по неколико листова са сценама из Христовог живота и неколико листова с појединачним фигурама светитеља.[3] Ове минијатуре



Сл. 1. Портрет цара Јована VIII Палеолога из јеванђеља са псалтиром који су припадали царској библиотеци (Sinaït. gr. 2123; Photo: Library of Congress)

---

[1] О неким старијим продорима готике у византијско сликарство уп. на пример: T. Velmans, *Le Parisinus grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues*, Cahiers archéologiques XVII (Paris 1967) pp. 209—235; ead., *Deux manuscrits enluminés inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIV^e siècle*, ibid.. XX, 1970, 207—233; Kurt W. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, New Jersey 1982, 291—422.

[2] Литература о ферарско-фирентинској унији је врло обимна. Наводим само: Joseph Gill, *Personalities of the Council of Florence*, Oxford 1964 (са старијом литературом) и на српскохрватском језику: Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 520—522; И. Ђурић, *Сумрак Византије*, Београд 1984, 313—329, passim (са старијом литературом).

[3] У питању су рукописи Sinait. Gr. 2123, који се и данас чува у синајском манастиру Св. Катарине, а припадао је цару Јовану VIII, и јеванђеље што се чува у Државној Публичној библиотеци у Лењинграду Gr. 118, који је припадао деспоту Димитрију. О првом cf. I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, vol. one: text, pp. 49—50 (са старијом литературом, од које су посебно значајна дела чији су аутори H. Belting, M. Restle и I. Spatharakis. О другом рукопису В. Д. Лихачева, *Судьба одной византийской книги (Рукопись Государственной Публичной библиотеки греч. № 118)* in Книга исследования и материалы, XVIII, Москва 1969,



Сл. 2. Портрет деспота Димитрија Палеолога из јеванђеља које потиче из његове личне библиотеке (Leningr. gr. 118)



Сл. 3. Михаило VIII Палеолог, минијатура из јеванђеља са псалтиром цара Јована VIII Палеолога (Photo: Library of Congress)

садрже понекад чисте готичке облике, а понекад посебну мешавину византијских и западњачких, пре свега готичких обележја, коју су и касније упражњавали тзв. итало-критски уметници.[4] Најзанимљивији су, међутим, портрети нових власника и династичког родоначелника Михаила VIII Палеолога. Портрет Јована VIII приказује цара у попрсју и из профила, и несумњиво је дело славног сликара Пизанела, урађено за време сабора (сл. 1), док је портрет деспота рад неког грчког уметника из времена када је Димитрије примио монаштво (сл. 2). И овај други сликар био је под утицајем западне уметности, јер је Димитрија приказао како се клечећи моли, али у строгом профилу, што у Византији није било уобичајено. Лик Михаила VIII Палеолога — у рукопису Јована VIII он је млад (сл. 3), а у књизи деспота Димитрија стар (сл. 4) — постављен је испод готички преломљеног лука с четворолисним украсом, који држе два готички профилисана ступца. Он је с једном врстом шешира на глави, а не с круном, док му је одећа далеко од изгледа свечаног одела византијских царева. Све је на њему скројено по моди Западне Европе. Иза портрета се види брежуљкаст предео с дрвећем, какав се јављао на раноренесансним сли-

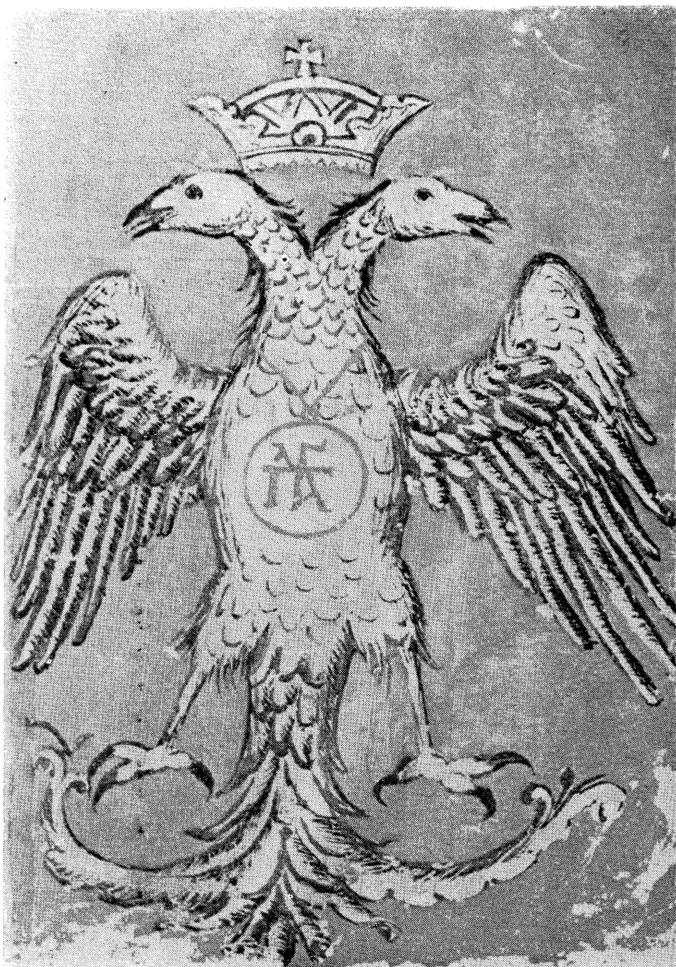
Сл. 4. Михаило VIII Палеолог из јеванђеља деспота Димитрија Палеолога



201—209; ead., *Byzantine Miniature, Masterpieces of Byzantine Miniature of IXth—XVth Centuries in Soviet Collections*, Moskva 1977, 56—62 (с репродукцијама у боји и старијом литературом). I. Spatharakis, *An Unusual Iconographic Type of the Seated Evangelist*, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, 10 (Athènes 1980—1981) 137—141, приписује рукопис позном раздобљу владавине Палеолога, а не XII веку. У оба рукописа постоји, поред једног старијег слоја минијатура, и један млађи од овог из средине XV века, а тај припада XVI/XVII веку.

Иначе, о царевим портретима израђеним у Италији у току и после његовог пута, cf. R. Weiss, *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, Oxford 1966; Ch. Walter, *A Problem Picture of the Emperor John VIII and the Patriarch Joseph*, Byzantinische Forschungen, Bd. X (Amsterdam 1985) 295—302.

[4] Cf. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, 53, напомена 173 — где је саопштено мишљење M. Chatzidakisa да је ову скупину минијатура могао радити критски сликар Корнарос. Очигледно, реч би била о Јовану Корнаросу, сликару из XVIII века.



Сл. 5. Грб Палеолога из јеванђеља Димитрија Палеолога



Сл. 6. Цар Константин и царица Јелена из јеванђеља деспота Димитрија

Сл. 7. Цар Константин и царица Јелена из јеванђеља са псалтиром цара Јована VIII Палеолога (Photo: Library of Congress)



кама. Једино су лица на оба портрета, а на оном из рукописа деспота Димитрија и одело, моделована на начин својствен византијској стилизацији у XV веку. Портрете Михаила VIII радио је исти уметник, као и неке друге сцене и минијатуре у оба рукописа, и то, вероватно око 1440. године, по повратку Јована VIII из Италије, у које је време уметнут и његов Пизанелов портрет. Да се то одиграло баш тада, а не доцније, као што се понекад тврди, сведочи и монограм породице Палеолога на прсима двоглавог орла, кога је насликао уметник што је извео портрет Михаила VIII (сл. 5). Тај исти сликар је у оба рукописа урадио и ликове цара Константина и царице Јелене (сл. 6 и 7). Остаће питање, нису ли поручиоци кроз програмску замисао — у којој је повучен лук од оснивача Цариграда и његове мајке, преко оснивача династије Палеолога, до власникâ рукописа, пред средину XV века — желели не само да подвуку континуитет владавине источнохришћанских царева, већ да истакну и идеје остварене склапањем уније? Двојица браће који су је потписали могли су у Константину и Јелени видети прве владаре хришћане који су повезивали Исток и Запад, а у Михаилу VIII првог цара који је склопио унију, ону тзв. лионску, 1274. године. Без обзира на могућне идејне импликације у избору царских представа, врло је битна чињеница што су у грчке литургијске рукописе уведене минијатуре с изразитим готичким цртама, дакле са стилским особинама које су припадале католичанству. Био је то догађај раније незамислив у ортодоксној Византији. Попустљивост чланова династије који су за то били заслужни не би, вероватно, била могућна без посете Италији и схватања која су се образовала на заседањима сабора у Ферари и Фиренци.



Сл. 8. Фреска изнад гробнице G у цркви Христа Хоре у Цариграду

Корениту промену уметничког укуса доживео је и бивши никејски епископ Висарион, који је после сабора остао у Италији и добио титулу кардинала. Он је собом донео липсанотеку, исликану добрим делом његовом заслугом, још док је био у Византији. Спада међу најлепша византијска дела из XV века.[5] Старајући се о верском животу грчког становништва у јужној Италији, о њиховим манастирима и црквама, подстакао је и уметничку обнову преко поруџбина новог црквеног инвентара, књига, икона, па и фресака.[6] Све што је тада сликано за Грке, извођено је у духу готике, па и реплике чувених византијских чудотворних икона. Међутим, готика код јужноиталијанских Грка се раније појавила и није била одјек ферарско-фирентинских споразума.[7]

Фреска изнад тзв. гроба Г у западном предворју цркве Христа Хоре (Кахрије џамије), израђена је средином XV века, улази у скупину дела којима се обележава продор готике у византијску престоницу (сл. 8). Пошто су у цркви сахрањени неки од чланова династије Палеолога и њихови рођаци, лако је могућно да су се под овим аркосолијем налазили остаци брачног пара блиског владарској кући.[8] Горњи део фреске је оштећен, тако да се о њој може судити једино по сачуваној доњој сликаној површини, која је нешто већа од половине некадашње фреске. На левој страни је у косом скраћењу смештен престо на којем седи Богородица с малим Христом; она држи ноге на супеданеуму. Испред њих су портрети покојника. Ту су изразито готички орнаменти на хаљини мушкарца, пластичан изглед и систем набора на Богородичином мафориону, под од сивог мермера којим је означен конкретан простор у којем се збива догађај. Тиме вечна кућа једног цариградског великодостојника одудара од византијског духа мозаика и фресака Кахрије џамије.

Најближа рођака Јована VIII Палеолога, ћерка његовог брата Томе, морејског деспота, Јелена, заслужна је, изгледа, за појаву готичких фресака у цркви манастира Богородице Одигитрије на острву Левкади (Санта Мавра) у Јонском мору. Она је, као бивша деспотица Србије, по паду српске престонице Смедерева под Турке, отишла оцу у Мистру, а отуд с њим и другим рођацима, пошто је и Мистра освојена, дошла на Левкаду и Крф. Тим областима је, као самостални господар, управљао Леонард III Токо, гроф франачког порекла, иначе у сродству такође с династијом Палеолога, али и непријатељ Турака. Због тога је добијао посебну млетачку помоћ. Леонард се оженио Милицом, ћерком Јелениним и српског деспота Лазара Бранковића. Јелена је на Левкади завршила живот као монахиња Ипомена.[9] Подизање и живописање цркве Богородице Одигитрије стари историчари Левкаде и породице Токо приписују њој. Живопис се, иначе, датује у време око средине XV века. Сачувани су само делови некадашње целине: Богородица с Христом и Поклоњење епископа у апсиди, циклус Акатиста Богородичиног и Живота Христовог на земљи (сл. 9), уз појединачне светитеље у наосу.[10] Мада је програм православни, у иконографији сцена постоје необична одступања од византијског предања, што тек треба да се проучи. Тако се, на пример, епископи у апсиди клањају часној трпези на којој су хлеб и путир с вином, док Јован Хризостом држи малог Христа на длану руке. Стил фресака је потпуно готички. Типови светитеља су из репертоара присталица интернационалне готике, али оног вида какви су типови код дубровачких сликара Угриновића, Јунчића, Добричевића, који су делали у деценијама око средине века.[11] Драперије на све-

Сл. 9. Вазнесење деталь, фреска из цркве Богородице Одигитрије с острва Левкаде (Санта Мавра) (Photo: prof. D. Pallas)



---

5 A. Frolow. *La relique de la vraie Croix,* Paris 1961, 563—565; V. Lazarev. *Storia della pittura bizantina,* Torino 1967, 408 и нап. 256 на стр. 440—441 (где је старија литература с различитим мишљењима о пореклу овога дела); *Venezia e Bisanzio. Catalogo,* Venezia, 1974, № 112 (са старијом литературом).

6 Cf. Guillou. *Aspetti della civiltà bizantina in Italia, Società e cultura,* Bari 1976, 400—411.

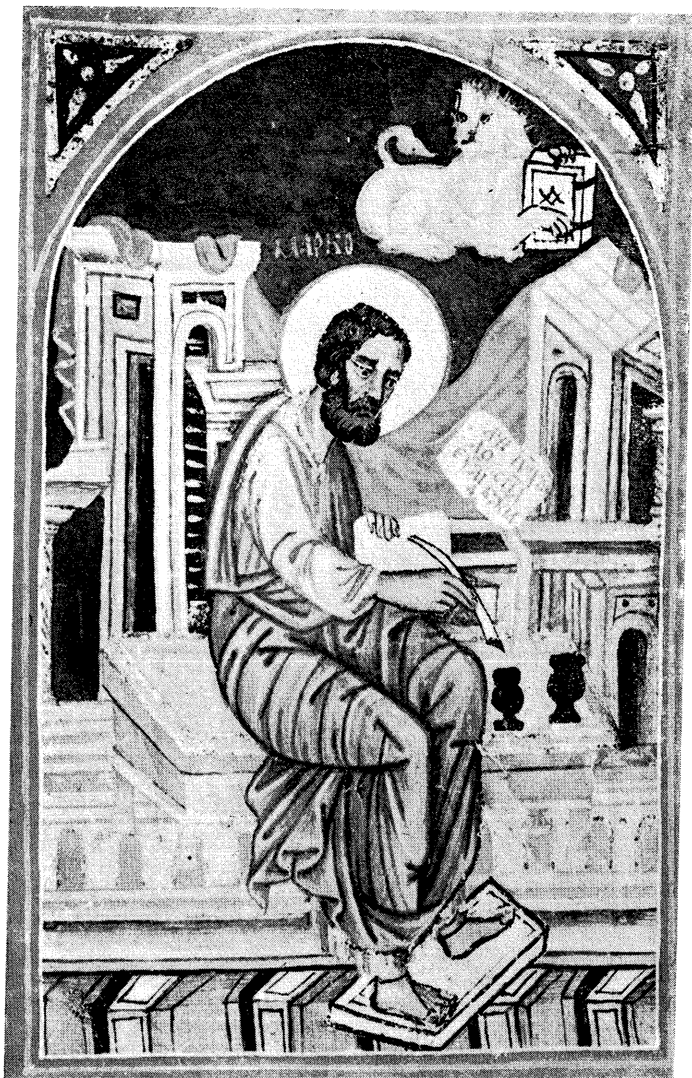
7 Cf., на пример: фреске у цркви Св. Стефана у Солету (M. Berger, *S. Stefano di Soleto e i suoi affreschi,* Paesi e figure del vecchio Salento, II, Salento 1980, 81—128). Готичко-ренесансна је и икона Богородице Нове Одигитрије која се чува у црквеном музеју у Росану (Калабрија); некада се налазила у оближњем манастиру, њој посвећеном, познатом под именом Патирион. О њеној историји: P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria,* Firenze 1929, 140—141, fig. 91, 92; B. Cappelli, *Iconografie bizantine della Madonna in Calabria,* Bullettino della Badia Greca di Grottaferrata, n. s. VI, 1952, 192—193.

8 Paul A. Underwood, *The Kariye Djami,* 1, New-York 1963, 292—295; ibid., 3, Pl. 548—549.

9 М. Ласкарис, *Византијске принцезе у средњевековној Србији,* Београд 1926, 119—122.

10 Δ Ι Παλλας. Μεσαιωνικὰ μνημεῖα ἰονίων νήσων, Λευκᾶς, Ἀναστηλωτικαὶ ἐργασίαι, Ἀρχαιολογικὸν δελτίον 16 (1960); Χρονκὰ, 210—211, πίν 179/β; Π. Τ. Ροντογιάννη, Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ Λευκάδα, Ἀθῆναι 1974, 27—57, πίν. 20—24.

11 Cf. Π. Γ. Ροντογιάννη, *op. cit.,* πίν. 20—24, и В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа,* Београд 1963, сл. 2—8, 33—47.



Сл. 10. Јеванђелиста Марко из српског јеванђеља бр. 353, Музеј Српске православне цркве у Београду

Сл. 11. Јеванђелиста Матеј из Духова, детаљ, манастир Савина



титељима обрађене су двојако: некад су набране на готички начин и „реалистично" моделоване, други пут су изведене тако да личе на византијски тип одеће. Западној уметности припада обрада простора на сликама. Тако се, на пример, Неверовање Томино догађа у ентеријеру који образују три зида и готички крстасти свод који, у предњем плану, испред фигура, подржавају два стуба. Екстеријери понекад имају у заталасаним пејзажима, обраслим дрвећем, насликане утврђене градове (Вазнесење Христово). Деспотица Јелена је често боравила, по паду Србије, у Дубровнику, некад и дуже време, тако да не би било чудно да је отуд довела сликара да украси њену задужбину на Левкади. Живопис је прављен за грчко становништво, те су сви натписи грчки.[12] За сада је тешко проникнути у црквену политику у грофовији Токија и у схватања људи око њиховог двора који су били православне припадности, па је прави одговор на појаву готичких фресака за сада немогућно наћи.

Тих година су настале и минијатуре у једном српском јеванђељу, чији су ктитор и порекло непознати, а време настанка око средине XV века одређено је на основу водених знакова на хартији. Орнаменте и иницијале урадио је мајстор из унутрашњости Србије, у стилу тзв. моравске школе, а јеванђелисте како седе и исписују своје текстове — сликар вероватно из Котора или Дубровника.[13] Јеванђелисти су у сликаним оквирима сличним онима са дуборезних готичких полиптиха: лук изнад њих је, истина, полукружан, али су у угловима тролисти типични за готику. Сликана архитектура на сцени, као и драперије на јеванђелистима воде порекло из Византије — типом, гдегде инверзном перспективом, цртежом набора — али је све израђено руком западњачког мајстора и није стилизовано на византијски начин. Главе светитеља најизразитији су доказ о раду сликара готичке припадности: тип им је далек од византијског класицизма, нос је широк, очи косе и уске, лице с борама кад је у питању старији човек. У златним ореолама су исцртане радијалне зраке, како се то често чинило у готичком иконопису (сл. 10). Раскош рукописа и материјала говори да је власник био у Србији угледна личност.

У истом крају у којем су, вероватно, настале ове минијатуре, и у исто време, заслугом херцега Стефана Вукчића Косаче, босанског достојанственика, изведене су у готичком стилу фреске у црквици Успења Богородице у манастиру Савини, у Боки Которској (сл. 11, 12). Мајстор је био Ловро Добричевић из Котора, венецијански ђак и познаник најистакнутијег венецијанског готичког сликара Микеле Ђанбона (Michele Gianbono). Добричевић је, у почетку, радио у његовој сенци,

[12] О вишекратним и дужим боравцима деспотице Јелене са ћерком Милицом у Дубровнику, Cf. Jorjo Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik 1939, 89—101 (са старијом литературом); И. Божић, *Белешке о Бранковићима*, Зборник Филозофског факултета, Београд 1976, XIII—1, 103—104.

Захваљујем проф. Д. Паласу што ми је пријатељски показао велики број фотографија фресака с Левкаде, о којима он припрема посебну публикацију.

[13] В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 268—270, сл. 165—167; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 130—131, сл. 65.



Сл. 12. Полагање у гроб, манастир Савина



Сл. 13. Св. Трипун као заштитник Котора, црква Св. Базилије у Столиву

а затим се развијао сам, тако да је у тренутку живописања Савине већ имао изграђен сопствени уметнички језик. Готичка схватања на савинским фрескама нису учинила ниједан уступак византијском поимању форме, иако су урађене за један православни манастир. Ликови светитеља су с помало искошеним, уским очима, драперије на њима ломе се оштро или таласају благо и широко по начелима готичког стила, намештај је с готичким орнаментима, сцене су, као Тајна вечера, у ентеријеру, архитектура у позадини углавном једноставна, реалних је облика, пејзаж је обрастао купастим дрвећем. У програму и распореду живописа, међутим, сликар је остао веран традицији православља, мада има неких одступања у апсиди: Богородица у полукалоти стоји на младом месечевом српу, један циклус од четири сцене историјски и литургички објашњава евхаристију, епископи се клањају часној трпези на којој су хлеб и вино. Сви натписи су српско-словенски, као што је била и литургија која се у манастиру служила.[14]

Сам ктитор, херцег Стефан, неговао је верску толеранцију у својој, од босанског краља готово независној области: уз њега су живели, на двору, православни милешевски митрополит Давид и достојанственик тзв. босанске цркве гост Радин, док му је један „витез" нагињао католичанству. На двору се живело по западњачким обичајима, чак су му и неке иконе биле поклоњене са италијанских дворова. Читавог живота је ратовао час против Турака, час с њима у савезу, да би му престоница пала под Турке који месец пошто је склопио очи. У прихватању верског споразума између Истока и Запада могао је гледати могућност за спас, као што је и иначе тражио сваку потпору на Западу, пре свега на јужноиталијанском двору краља Алфонса Арагонског.[15]

Најречитији је по свом унионистичком програму, по мешавини латинске и византијске иконографије, као и по тројезичности натписа, готички живопис у Богородичиној цркви (или Св. Базилију) из Столива, у Боки Которској (сл. 13 и 14). Иако је у време настанка цркве прошло тридесет година како је Котор ушао у састав Млетачке Републике, ипак је догађај повезан са српском средином и њеним проблемима. Наиме, српско-словенски преводилац и канцелар у млетач-

[14] В. J. Ђурић, *Савина*, Београд 1977 (на немачком и

[15] С. Ћирковић, *Херцег Стефан Вукчић Косача и његово доба*, Београд 1964, passim; *Историја Црне Горе*, II/2,

кој администрацији у Котору — која је у та времена вођена на италијанском и латинском језику — Стефан Калођурђевић подигао је и украсио малу цркву, освећујући је у лето 1451. године. Фреске је извео сликар Михаило из Котора, ученик сликара Јована из македонског Дебра. Историјски натпис у цркви говори о томе на италијанском и српском језику.[16] У програму су Деисис и Поклоњење епископа у апсиди, циклус земаљског живота Христовог у своду, а појединачне фигуре у доњој зони. Поред ликова хришћанских светитеља које су славиле обе цркве, ту је насликан и св. Фрања Асишки. Од православности донекле одступа и иконографија св. Трипуна, заштитника Котора, који носи, по обичајима католичке которске иконографије, модел града у рукама. У апсиди се епископи клањају часној трпези с јеванђељем, хлебом и путиром с вином. Над сценама и око фигуре су, већином, српско-словенски натписи, у апсиди и око ње, као и поред свете Параскеве, грчки, а уз св. Фрању латински.[17] Иако су лица светитеља изван византијског типа, а неке фигуре непосредно готиком надахнуте (Фрања, Трипун), ипак је сликар, већином одевајући светитеље у ношње како се оне приказују у православним црквама, задржао нешто од оног утиска који се добијао у православној цркви.

Нарочите црте је живопис у Столиву добио због одређене намере ктитора коју тек ваља реконструисати. Стефан Калођурђевић је, с обзиром на презиме, био пореклом из православне средине. Оженио се — види се из извора — по католичком обреду, баш кад је Венеција преузела власт у Котору.[18] Српскоправославни митрополит за област Зете, који је седео до тада у Боки Которској, повукао се испод власти Венеције. Почело је сузбијање православља и истискивање његовог свештенства. Ферарско-фирентинска унија, за извесно време, променила је прилике у овој области. На епископски престо у Зети дошао је Крићанин Јован, присталица уније. Он је, не знајући италијански, а изгледа ни српски, позивао католичке свештенике који су знали да служе на српском језику да обављају литургију у православним црквама у Боки.[19] Таква политика је, очевидно, наилазила на разумевање код млетачких власти и у Католичкој цркви. Српски канцелар при млетачкој администрацији у Котору вероватно је подлегао уверењу да ће унионистички дух надвладати, па је, за своју цркву, наручио сликарство које би изразило управо таква схватања.

Упад готике у сликарство православног света био је догађај који је, вероватно, изазвао отпор. Византија, а поготово периферне области православља, биле су и раније спремне да чине, у области градитељства и скулптуре, компромисе с уметничким стиловима у суседним земљама, али је сликарство увек остајало неизмењиво у својој византијској суштини. Слика је од ранохришћанских времена, преко иконоборства, до последњих дана Византије, била предмет бриге богослова и црквених достојанственика: једни су дефинисали њену природу, други су је чували. С готичким сликарством су у православље ушле чулност и овоземаљска атмосфера, а могло се десити, због измењених ликова и друкчије обраде, да верници чак и не препознају неке светитеље. Истина, кроз распоред фресака у унутрашњости храма, који је остајао неизмењен, сачувао се изглед православне богомоље. А кроз натписе на сликама — језик литургија, тј. језик присутних верника.

Слој људи који је омогућио приступ готици у православно сликарство био је врло танак, због чега је и број сачуваних споменика мали. У питању су цар Јован VIII Палеолог и његови најближи рођаци у које спада и једна деспотица, као и припадници српског друштва, међу којима су се, закратко, појавиле присталице уније. Као што су у унију полагали наду као у спасење од Турака, прихватајући је као нужност, тако су у готичкој слици вероватно гледали услов за црквено јединство. Унионистичка схватања и готика у православном сликарству морали су бити у тесној вези. Уступак Западу учинила је последња генерација балканских аристократа, која је већ осетила на својој кожи, оштрицу турског мача. Неки од њих, преживевши пад својих земаља, завршили су живот у емиграцији, уверивши се и сами у краткотрајност и пролазност својих замисли.

[16] Dragan Nagorni, *Die Entstehungzeit der Wandmalerei und Identifizierung ihres Malers nach der Fresko-Inschrift in der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv (Golf von Kotor)*, Зограф 9, Београд 1978, 43—49. Допуне и нова читања овог натписа објавићу ускоро.

[17] С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САНУ CIII 59—67; В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 270—272 (са старијом литературом).

[18] Которски историјски архив чува знатан број докумената који се односе на живот и рад овог чиновника которске општине на почетку венецијанске власти. Њих ћу посебно објавити.

[19] *Историја српског народа*, II, Београд, 1982, 283—286 (И. Божић; са старијом литературом).



Сл. 14. Распеће, детаљ, фреска из цркве Св. Базилије у Столиву

La peinture gothique a Byzance et chez les Serbes a la veille de la conquete turque

Vojislav Djurić

Il s'agit dans ce travail de la peinture gothique datant des décénnies autour du milieu du XVe siècle, et non d'apparitions antérieures et isolées d'oeuvres picturales gothiques dans le monde byzantin

La dernière vague d'expansion de l'art gothique suivit la réalisation de l'Union des deux Eglises conclue lors du concile de Ferrare-Florence en 1440. Les Byzantins croyaient qu'en acceptant le primat du pape et en résolvant les conflits antérieurs apparus avec l'Eglise catholique, ils obtiendraient une aide pour la lutte contre l'avance turque. Certains partisans de l'Union à Byzance, avant tout l'empereur Jean VIII Paléologue et son frère Démétrius, le futur despote de Morée, ont laissé des témoignages de leurs idées en faveur de l'Union, entre autre à travers certaines oeuvres peintes. Ainsi deux manuscrits de leurs bibliothèques, Sinaït. gr. 2123 et Leningr. gr. 118, qu'ils avaient héritées de leurs prédécesseurs, ont conservé une série de miniatures réalisées à leur demande. Un portrait de l'empereur Jean VIII, oeuvre du célèbre peintre italien Pizanelo, et un portrait de son frère Démétrius, représenté de profil priant à genoux, dans une position typique de l'art occidental. Deux figures de l'empereur Michel VIII Paléologue, représenté vêtu d'habits occidentaux et coiffé d'un chapeau, placées à l'intérieur d'une arcade gothique avec un paysage parsemé d'arbres en arrière plan, se rattachent, elles aussi, par leur style à l'art gothique. Les autres miniatures de cette série, plus fortement dépendantes des conceptions byzantines, n'offrent que quelques traits gothiques.

Les membres de la famille régnante des Paléologues ont également en d'autres lieux fait preuve d'une position très proche de l'orientation occidentale de l'empereur. Ainsi au-dessous d'une tombe, connue comme la tombe *G*, dans le monastère du Christ-in-Chora à Constantinople, on a représenté une image funéraire de la Vierge à l'Enfant sur le trône avec à ses côtés le défunt. Le trône sur lequel se trouve la Vierge est raccourci suivant les principes de la perspective géométrique, les plis des draperies respectent les conceptions de l'art gothique, et le sol en dalles de marbre est traité de façon réaliste.

Il semble que le mérite de l'exécution de fresques gothiques dans l'église de la Vierge Odigitria à Leucade (Santa-Mavra) reviennent à la despoina serbe Hélène, proche parente de la famille régnante des Paléologues, femme du despote Lazar Branković. Cette princesse se retira en effet, après la chute du despotat de Serbie, sur cette île de la mer Ionienne, où elle maria sa fille à un chevalier franc de la famille des Toko. Par leurs conceptions stylistiques, ces fresques de l'église de la Vierge Odigitria sont très proches des oeuvres du peintre de Dubrovnik Djivano Ugrinović et de celui de la région de Kotor—Dubrovnik, Lovro Dobrićević.

Dans un livre manuscrit serbe (Musée serbe de l'Eglise orthodoxe, № 357), datant du milieu du XVe siècle, qui, à en juger par sa décoration, appartenait à des membres de la cour, l'art gothique est apparu à travers les figures des évangélistes n'ayant pas été exécutées dans l'atelier de copie d'où est sorti ce livre, mais rajouté ultérieurement dans ce manuscrit.

Enfin, deux dignitaires dont une partie de la vie est liée aux Bouches de Kotor, ont fait preuve, eux-aussi, dans des oeuvres qu'ils ont commandées, d'un penchant envers l'art gothique, peut-être précisément en raison de leur attitude tolérante envers l'Union. Pour le premier, le duc Stefan Vukčić Kosača, il s'agit des fresques réalisées par Lovro Dobrićević dans l'ancienne église du monastère de Savina, une de ses fondations édifiée à l'origine en tant qu'établissement orthodoxe. La tolérance dont fit preuve ce seigneur envers les différentes conceptions religieuses sur son territoire est d'ailleurs parfaitement connue.

Concernant le second, le chancelier et interprète slavo-serbe de l'administration communale, Stefan Kalođurđević, il s'agit d'une partie de la décoration picturale de la petite église Saint-Basile (autrefois consacrée à la Vierge) dans le village de Stoliv, sur le territoire de la commune de Kotor, élevée à l'époque de la domination vénitienne. Des fresques de cette église datant de 1451, exécutées dans un style mixte gothique et byzantin, avec des inscriptions en grec, en serbe et par endroits en latin, et offrant des scènes aux solutions iconographiques de type orthodoxe sur lesquelles sont représentés des saints célébrés uniquement par l'Eglise catholique (saint François), sont certainement un exemple unique d'un programme de conception religieuse qui devait avant tout correspondre à une attitude favorable à l'unionisme.

Bien que cette percée surprenante de l'influence gothique dans le monde orthodoxe ait été importante sur le plan culturel, historique et artistique, elle fut néanmoins de courte durée, car très rapidement les Turcs étendirent leur domination sur toutes les régions dans lesquelles une telle tentative avait vu le jour.

(Trad. Pascal Donjon)



Эпитафиальный портрет царевича Димитрия и московская парсуна XVI — начала XVII веков.

Василий Пуцко

UDK. 75.033.2(470.311) : 75.041.5(470.311)"15/16"

1

Рассеянные по музейным хранилищам, встречающиеся в стенописях различных церквей, средневековые русские портретные изображения в целом не классифицированы и даже не сведены воедино. В своем большинстве они остаются известными немногим специалистам. Изучен преимущественно портрет XVII века, но без подробного анализа того парсунного письма, которое явилось первой попыткой оторвать изображение человека от церковной живописи, крепко его удерживавшей в рамках своих традиционных жанров.[1] Лишь сравнительно недавно появилось первое фундаментальное исследование о светском портрете средневековой Руси, в котором уделено внимание и надгробным изображениям.[2] Публикуемый памятник не вошел в эти сводные труды, хотя он, как мы надеемся показать, имеет самое непосредственное отношение к эпитафиальным портретам, возникшим на рубеже XVI—XVII веков в Москве.

[1] Е. С. Овчинникова, *Портрет в русском искусстве XVII века.* Материалы и исследования, Москва 1955.



Рис. 1. Царевич Димитрий, парсуна, около 1606 г. Калуга, областной художествени музей

Эпитафиальный портрет, связанный с местом погребения изображенного, получил наиболее широкое распространение в западноевропейском искусстве. Но он был достаточно хорошо известен и на Руси, хотя в несколько иных формах и в ином значении. Один из первых исследователей изображений русских царей, Г. Д. Филимонов, писал: „Портретов в собственном значении не знает археология иконописи до конца XVII века. Само сущесвование их, как произведений русского художества, подвержено сильному сомнению". Находя, что произведения, сохранившие черты князей и царей, почти те же иконы, исследователь утверждал, что „они писаны под руководством одной с иконами идеи, вопреки строгих правил естественности, писаны под влиянием иконной идеализации и условных правил архаизма, словом, писаны со всеми достоинствами и недостатками иконописной техники".[3] Почти все русские надгробные портреты, относимые к типу парсун, связаны своим происхождением с Архангельским собором Московского Кремля, служившим, как известно, усыпальницей великих князей и царей.

Наиболее известными произведениями уже со времен Ф. И. Солнцева и И. М. Снегирева, введшего в научный обиход термин „парсуна",[4] являются изображения царя Феодора Иоанновича (рис. 8) и князя М. В. Скопина-Шуйского.[5] Более ранними по времени являются изображения Василия III и Ивана Грозного (рис. 5). К ним теперь следует присоединить еще один портрет, прежде находившийся в единоверческой Сошественской церкви в Калуге[6] (рис. 1, 2). Это произведение, находящееся теперь в экспозиции Калужского областного художественного музея,[7] и является предметом нашего исследования.

[2] Fr. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild von Anfängen bis zu Peter dem Grossen.* Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis, Recklinghausen 1978.

[3] Г. Филимонов, *Иконные портреты русских царей,* Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее, № 6—10 1875, 35.

[4] И. М. Снегирев, *Древности Российского государства,* отд. IV, С. — Петербург 1851.

[5] Е. С. Овчинникова, *указ. соч.,* 59—62; Fr. Kämpfer, *op. cit.,* 171—172, 175, Abb. 85, 90.

[6] О церкви см.: Д. Малинин, *Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии,* Калуга 1912, 156—160; В. Холминский, *О единоверческой Сошественской церкви,* Калужские епархиальные ведомости, № 11 1863.

[7] Инв. № 331. Размеры: 143,5 × 84,5 × 3,5 см. Дерево, яичная темпера; доска липовая. Обширные утраты левкаса и красочного слоя на подбое шубы, на поземе, фоне и на полях.



Рис 2. Царевич Димитрий, парсуна, фрагмент: голова Димитрия

2

Изображение царевича Димитрия выполнено на доске, составленной из двух широких частей, скрепленных двумя врезными встречными шпонками и двумя насквозь пропущенными „ласточками". Лицевая сторона произведения с „ковчегом": поля с широкой красной лузгой. На фоне и на полях сохранились следы позолоты. В правой части этого памятника, служившего в течение весьма продолжительного времени иконой, представлена стоящей на темно-зеленом поземе несколько удлиненная фигура царевича (рис. 1). Он одет в кафтан темно-зеленого цвета, украшенный выполненным охрой и золотом растительным узором; полы и подол — золотистые, с камнями и жемчужной обнизью. Поверх накинута на плечи рыжевато-золотистая шуба с коричневым подбоем. На ногах украшенные золотым ассистом красные сапожки. На голове царевича корона. Лицо Димитрия широкое, округлое; вьющиеся волосы коротко подстрижены (рис. 2). Царевич изображен в трехчетвертном повороте вправо, в молитвенном предстоянии перед Христом, представленным почти поколенно в облаках слева вверху. Правой рукой Христос благословляет, держа в левой свиток. Одежды Христа красного цвета, покрытые золотым ассистом. Голова окружена золотым нимбом с обычным крестчатым делением. От нимба вокруг головы царевича сохранилась только двойная графья. Сопроводительные надписи утрачены. Судя по следам от гвоздей, фон и поля иконы покрывала басма, а вокруг голов были металлические венцы. Лица выполнены по оливковому санкирю, с теплым вохрением и легкими белильными движками (на белках глаз, над бровью, возле глаз ниже носа).

Изображенный здесь царевич Димитрий был младшим сыном русского царя Ивана Грозного, родившимся от его седьмой жены, Марии Нагой, 19 октября 1583 года. После смерти отца малолетний царевич вместе с матерью был отправлен в данный ему в качестве удела небольшой волжский городок Углич. Там он и окончил свою весьма короткую жизнь 15 мая 1591 года, при трагических обстоятельствах.[8]

Из показаний „Следственного дела", назначенного после смерти Димитрия и ставившего своей задачей выяснение причины гибели царевича, известно, что покойный страдал эпилепсией, и в припадке этой болезни однажды ранил свайкой свою мать, а в другой раз „объел" руки своего дяди Андрея Нагого и его дочери. По сообщениям иностранцев, малолетний Димитрий отличался жестокостью и будто бы в своих детских играх угрожал московским боярам и особенно Борису Годунову.[9] В русских источниках такие показания отсутствуют, хотя Авраамий Палицын в своем „Сказании" все же обмолвился о дурных наклонностях царевича.[10] Известно также о том, что Димитрий был „смугл лицом и черноволос" и походил на свою мать.[11] В „Повести об убиении" сказано, что в день смерти „царевич встал дряхл с постели своей и голова его с плеч покотилася".[12] Вопрос о причине смерти Димитрия, несмотря на дошедшие до нас следственные документы, а также различные сенсационные находки, неоднократно служил предметом полемики.[13] Одни из спорящих виновником гибели царевича безоговорочно признавали Бориса Годунова либо Василия Шуйского, другие — относили смерть на счет несчатного случая, выразившегося в падении мальчика, в приступе эпилепсии, во время детских игр на нож, которым он перерезал себе горло.[14] Последнее предположение, при всей его кажущейся необычности. все же кажется правдоподобным, особенно с учетом сообщений о том, что 12 и 13 мая Димитрий был болен, и только 14 мая, в пятницу, едва оправился от болезни; а 15 мая царица Мария Федоровна взяла его к обедне.

Канонизация царевича Димитрия, первоначально погребенного в Угличе, и перенесение в 1606 году его останков в Москву как мощей страдальца было в значительной мере обусловлено появлением претендента на царский трон — Димитрия Самозванца, выдававшего себя за чудом

---

8 Н. Барсуков, *Источники русской агиографии*, С. — Петербург 1882, 153—156.

9 *Сказания современников о Димитрии Самозванце*, ч. I, Берова Летопись Московская, изд. Н. Устрялова, С. — Петербург 1831, 1—5.

10 *Русская Историческая Библиотека*, т. XIII, С. — Петербург 1892, 475, 970.

11 *Сказания современников о Димитрии Самозванце*, ч. I, 269, прим. 84.

12 О. А. Державина, *Анализ образов Повести XVII века о царевиче Димитрии Угличском*, Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина, т. VII (кафедра русской литературы вып. 1) 1946, 22.

13 В. Клейн, *Угличское следственное дело о смерти царевича Дмитрия 15-го мая 1591 г.*, Москва 1913.

14 См.: Архиеп. Филарет (Гумилевский), *Исследование о смерти царевича Димитрия*, Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских, кн. 1, отд. 1, 1858, 1—32; Е. А. Белов, *О смерти царевича Димитрия*, Журнал Министерства народного просвещения, ч. 168, 1873, июль, 1—44; Н. И. Костомаров, *О следственном деле по делу убиения царевича Дмитрия*, Вестник Европы, т. V, 1875, 164 сл.; Л., *Кому нужна была смерть царевича Дмитрия?* Христианское чтение, № 9—10, 1891, 395—420; И. С. Беляев, *Следственное дело об убиении Димитрия царевича* ... Его разбор в связи с новооткрытым завещанием А. А. Нагого, *Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских*, 1907; С. Ф. Платонов, *Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII века как исторический источник*, изд. 2-е, С. — Петербург 1913, 27 сл.; Ю. В. Татищев, *К вопросу о смерти царевича Дмитрия*, Сборник статей по русской истории, посвященных С. Ф. Платонову, Петербург 1922, 219—226.



Рис 3. Голова царевича Димитрия, деталь серебряной раки, 1630 г. Москва, Гос. Музеи Московского Кремля

спасшегося царевича. Современники хорошо понимали политический характер этого церковного акта. В частности, дьяк Иван Тимофеев, отмечая роль в этом деле Василия Шуйского, подчеркивает, что именно он „бе и мощем отроку взысканью вина".[15] На устройство торжества перенесения мощей „на уверение людей и на обличение Ростригину ложному ухищрению" указывает также И. М. Катырев-Ростовский.[16]

По сравнению с этими конкретными сведениями современников особенно бросается в глаза нарочитая торжественность агиографической обработки сказания, проведенной при патриархе Филарете. В этом сказании говорится о том, что „целы и невредимы мощи обретошася, кроме взятых частей от требующей земли: и земля бо жаждет насладитися от плоти праведных, да сама освятится от скверноубийственных дланей, и не только плоть бысть в целости святого страдальца, но и ризы".[17]

Об одеждах, обнаруженных в гробнице царевича при ее вскрытии, весьма интересные подробности сообщает Временник дьяка Ивана Тимофеева: „Число же в раце риз его сице бе: едина, иже по первней на срачицу в животе его обычай полагатися, опаясуема; таже две единого существа, благовиднаго ткания, иже к телеси приближни суть, срачица и гащи, иже долнейшая объемля части тела до плесну; по сих препоясания; елика к сим сандалейца со обувными платы, багряновиден тех зрак бе; митра же честные его главы моему недостойну забвися виду, суть ли ту с прочими, или ни убо".[18] Головной убор Димитрия, вид которого не смог описать автор цитированного известия, впоследствии хранился в ризнице Архангельского собора Московского Кремля вместе с ожерельем царевича. Это тафья — круглая суконная шапочка красного цвета, украшенная запоной с камнями.[19] Сопоставив описанные реалии с одеждами, в которых представлен царевич Димитрий на публикуемом памятнике, нельзя не заметить, что для художника иконописная типология оказалась гораздо важнее, чем соответствие подлинным предметам, которые не могли остаться ему неизвестными.

Эта портретная икона должна была дать идеализированный облик изображенного, и это становится понятным с учетом функционального назначения моленного образа. Для нас, однако, гораздо существеннее уяснить причины обусловившие распространение тех же принципов и на надгробные портретные изображения, в том числе на портреты князей в росписях Архангельского собора, ряд которых по существу дополняет фигура царевича Димитрия.[20]

3

Произведение в собрании Калужского художественного музея в иконографии царевича Димитрия должно занять одно из первых мест. К числу наиболее ранних сохранившихся его изображений относится также икона в Серпуховском историко-художественном музее, вложенная царем Василием Шуйским в 1610 году во Владычний монастырь в Серпухове.[21] Ее иконография и стиль чрезвычайно близки рассматриваемому изображению. Портретный рельеф серебряной крышки гробницы царевича, выполненной группой московских ювелиров во главе с мастером Гаврилой Овдокимовым, датирован 1630 годом[22] (рис. 3). Все эти упомянутые памятники еще достаточно далеки от тех типичных иконописных изображений, которые выполнены в последующие десятилетия XVII века.[23] Если все сохранившиеся иконы царевича Димитрия расположить в строго хронологическом порядке, — можно проследить этапы развития его иконографии на пути все большего удаления от портретности первых изображений, хранящихся в Калуге и Серпухове.

Икона из Сошественской церкви в Калуге (рис. 1, 2) больше напоминает не столько иконные изображения, сколько надгробные портреты русских великих и удельных князей, заполняющие нижний ярус стенописей Архангельского собора в Московском Кремле, выполненных в XVI веке и возобновленных между 1652 и 1666 годами.[24]

---

[15] *Русская Историческая Библиотека,* т. XIII, 320.
[16] *Там же,* 583.
[17] Архиеп. Филарет (Гумилевский), *указ. соч.,* 4.
[18] *Русская Историческая Библиотека,* т. XIII, 323.

[19] И. Снегирев, *Памятники московской древности,* Москва 1841, 65—66, с таблицей.
[20] Е. С. Сизов, *К атрибуции княжеского цикла в росписях Архангельского собора,* Государственные музеи Московского Кремля, Материалы и исследования, вып. II, 1976, 62—97.
[21] Инв. № 1301. Размеры: 32,2 × 27,9 см. Дерево, яичная темпера: под серебряным окладом, с гравированной вкладной надписью.
[22] *Русское декоративное искусство,* т. I, Москва 1962, 367—368, рис. 251.
[23] См.: Н. П. Кондаков, *Русская икона,* т. I, Прага 1928, табл. 63; В. И. Антонова — Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи,* т. II, Москва 1963, №№ 713, 1015; В. И. Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина,* Москва 1965, 98, рис. 92; *Труды VIII Археологического съезда в Москве,* 1890, т. IV, Москва 1897, табл. 42 (№ 80); см. также: В. Георгиевский, *Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой лавры,* Светильник № 11—12, 1914, 24—25. табл. IX; *Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея,* Каталог выставки, Ленинград 1980, № 129, ил. на с. 107.
[24] Е. С. Сизов, *Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов,* Древнерусское искусство, XVII век



Рис. 4. Великий князь Василий III, гравюра Космографии фон Тевета, 1584 г.

Рис. 5. Царь Иван IV Грозный, парсуна, около 1584 г., Копенгаген, Национальный музей

Здесь соблюдена та же типичная для надгробных портретов постановка фигуры в трехчетвертном повороте, с молитвенно простертыми руками. Реальных возраст царевича художником публикуемого памятника не принят в расчет, как и одежды. Одежда иконописного покоря, определяющая сословную принадлежность портретируемого, заменяет реальную, обнаруженную при вскрытии гробницы. Корона на голове царевича (рис. 2) также не имеет ничего общего по форме ни с извлеченной из погребения тафьей, ни с русскими княжескими шапками-венцами. Следовательно, изображенная на иконе корона западного типа служит исключительно символом царского происхождения Димитрия. Двойственность в восприятии образа проистекает оттого, что при иконописной схематизации фигуры и атрибутов индивидуальным остается лицо, тип которого не является обычным для русских икон раннего XVII века. Если говорить о физиономических аналогиях для лица царевича Димитрия, то следует вспомнить в первую очередь о парсунных портретах царя Феодора Иоанновича, старшего брата царевича (рис. 8, 9) и князя М. В. Скопина-Шуйского.

О том, что в средневековой живописи на посмертном портрете мальчиков принято было представлять в виде рослых юношей, свидетельствует, в частности, изображение Тодора, сына Георгия Бранковича и его жены Ирины, выполненное на стене входной арки между наосом и диаконником церкви Благовещения в монастыре Грачаница, около 1428 или 1429 года.[25] Тодор Бранкович родился около 1415 года, а умер около 1428—1429 годов, то есть в возрасте примерно тринадцати--четырнадцати лет. Но на портрете он, как и царевич Димитрий, изображен как высокий стройный юноша. Отсюда следует заключить, что тенденция к удлинению фигуры является обычной для надгробных изображений подростков, равно как и взрослых правителей. В пользу вывода о том, что портрет царевича Димитрия, при всех иконописных чертах, относится к типу эпитафиальных, предназначенных для помещения над местом погребения, говорит и постановка фигуры, характерная также для изображения Тодора Бранковича и для фигур русских князей в стенописи Архангельского собора и для изображений основателей русских монастырей.[26] В последнем случае мы имеем интересный случай появления изображений, портретных в своей основе, выполненных в технике живописи или шитья, непосредственно связанных с местом погребения лиц, получавших канонизацию, вследствие чего их портреты приобретали функцию иконы. Если даже в произведении, хранящемся ныне в Калужском музее, мы имеем не непосредственный эпитафиальный портрет царевича Димитрия, предназначенный для помещения над его гробницей в Архангельском соборе, а его повторение, — это в сущности не меняет положение вещей. На то, что рассматриваемый памятник вероятнее всего возник около 1606 года косвенно указывает его чрезвычайная близость к иконе в Серпухове, датированной 1610 годом. На ней царевич изображен в темно-вишневом кафтане и весьма сходной по типу короне. Стилистическая общность обоих



Москва 1964, 160—174; тот же, *„Воображены подобия князей“, Стенопись Архангельского собора Московского Кремля,* Москва 1969; тот же *К атрибуции княжеского цикла в росписях Архангельского собора,* 62—97.

[25] С. Н. Радойчич, *Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века,* Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа, Москва 1973, 324—332; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1974, 104.

[26] См., наприм.: Н. В. Покровский, *Церковно-археологический музей С. — Петербургской духовной академии,* С. — Петербург 1909, табл. XXIII; *Выставка древнерусского искусства,* Москва 1913, 65—66, рис. на с. 66.



Рис. 6. Царь Иван IV Грозный, миниатюра из Титулярника, 1672 г., Ленинград Гос. Публичная библиотека

произведений, а также портретное сходство, равно как и засвидетельствованное вкладной надписью царя Василия Шуйского выполнение иконы в московских придворных мастерских, не оставляют сомнений в столичном происхождении и рассматриваемого памятника.

Перед нами в сущности обычный надгробный портрет, индивидуальные черты которого еще не успели раствориться в иконописной типизации настолько, чтобы можно было говорить о нем как об обычной иконе. Он может в этом плане напомнить те ранние литературные сказания о царевиче, цитированные нами в отрывках, которые не подверглись агиографической обработке. Говоря об „открытии" человеческого характера в литературе начала XVII века, О. А. Державина отметила, что „новые черты сосуществуют рядом со старым средневековым объяснением. Но все же появление этих элементов подлинной характеристики очень знаменательно. Оно указывает на растущий интерес к человеку как личности, к его индивидуальным, отличающим его от других людей особенностям".[27] Это явление совершенно аналогичное тому, которое прослеживаем в русской портретной живописи со второй половины XVI века.

4

Развитие портретного искусства в Западной Европе, как известно, находится в неразрывной связи с возросшим интересом к человеческой личности, проявляющимся не только в живописи, но и в различных областях знаний. Портретное искусство существовало и в Византии, где оно представлено преимущественно донаторскими изображениями (на выходных листах рукописей, на иконах, в стенописях),[28] точно так же, как в сербских, болгарских, румынских и русских памятниках.[29] Отправной точкой развития портретного искусства на Западе послужили композиции выработанные в XVI веке.[30] Древнерусское искусство вплоть до середины XVII века не знало портрета как отдельного жанра, несмотря на то, что портретные изображения часто можно встретить в монументальной и станковой живописи и в книжной миниатюре.

Для русского эпитафиального портрета, представленного еще не утратившими связь с иконописью парсунами, в типологическом отношении наиболее существенной параллелью могут служить польские иконы-эпитафии XV — первой половины XVII веков.[31] На них чаще всего помещено изображение коленопреклоненного портретируемого, обращенного обычно в молении к мадонне. Такие композиции, как правило имевшие

---

[27] О. А. Державина, *указ соч.*, 30

[28] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts,* Leiden 1976 (Byzantina Neerlandica, 6); T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues,* Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 91—148, pl. XXXV—LXIV.

[29] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* Скопље 1934; Б. Филов, *Портретът на Иван Александър,* Сборник в чест на В. Златарски, София 1925, 495—504; А. Василиев, *Ктиторски портрети,* София 1960; C. L. Dumitrescu, *Fondateurs et iconographie au XVI^e^ siècle en Valachie,* Revue roumaine d'histoire de l'art, série Beaux--Arts, t. XIV, 1977, 21—47; Fr. Kämpfer, *op. cit.*, 34—263.

[30] W. Bachstitz, *Studien zum Porträt des XVI. Jahrhundert,* Ein internationaler Porträttip, Würzburg, 1934.

[31] T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe.* Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu, Kraków 1948; St. Wiliński, *U źródel potretu staropolskiego,* Warszawa 1958; M. Walicki, *Malarstwo polskie.* Gotyk-Renesans, Wczesny Manieryzm, Warszawa 1961; Cp.: T. Dobrzeniecki, *Sredniowiczny portret w sakralnej sztuce polskiej,* Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. XIII, cz. 1, 1969; Л. И. Тананаева, *Сарматский портрет,* Из истории польского портрета эпохи барокко, Москва 1979.

Рис. 7. Иван IV Грозный, немецкая гравюра второй половины XVI в.





Рис. 8. Царь Феодор Иоаннович, парсуна, около 1598 г., Москва, Гос. Исторический музей

небольшие размеры, помещали в костелах. Аналогичные иконы-эпитафи встречаем в начале XVII века и в более позднее время также на Украине.[32] В XVII веке в Речи Посполитой получают распространение три разновидности надгробного портрета: 1) портрет-хоругвь, 2) портрет-пелена, которой покрывали гроб по окончании погребальной церемонии, и 3) портрет, размеры, формат и форма которого определялись торцом гроба. Этот тип портрета, наиболее популярный в Польше и на Украине,[33] предполагающий погрудное изображение умершего, в функциональном отношении наиболее близок русским надгробным портретам-парсунам Ивана Грозного (рис. 5), Феодора Иоанновича (рис. 8, 9) и М. В. Скопина Шуйского. Изображение царевича Димитрия ближе к иконам-эпитафиям, более тесно связанным с композицией донаторского портрета.

Об изображении царевича Димитрия можно сказать, что оно сопоставимо с надгробным портретом его деда, московского великого князя Василия III представленного вместе со своим святым патроном — Василием Великим.[34] По утверждению Е. С. Овчинниковой, изначальная живопись этого произведения полностью утрачена.[35] Отмеченное обстоятельство заставляет с осторожностью отнестись к портрету, иконографическая схема которого столь важна для типологии надгробных княжеских портретов.[36]

Возможно, что состояние живописи было несколько лучшим во второй половине XIX века, когда этот памятник изучал Г. Д. Филимонов. Выполненное им описание заслуживает того, чтобы его привести: ,,Князь представлен гораздо старее святого, почти дряхлым, сутуловатым старцем (ему было 55 лет), с изрытым морщинами лбом, с головою как бы приросшею к плечам, почти без шеи, с большим затылком, с короткими и довольно редкими светло-каштановыми волосами, с большой и окладистой бородой, разделанной по волоску. Длинный нос его, делая ниже лба довольно значительное, дугообразное углубление, оканчивается в нижней части также кривою линиею, так что вообще линия носа далеко уклоняется от правильного угла. Глаза большие, карие, тронуты внизу красною краскою. На нем одежда состоит из короткой коричневого цвета монашеской ряски, застегнутой под горлом, и нижними концами связанной ниже колен; открытая средняя часть обнаруживает еще надетую поднею, опоясанную под талией поясом, схиму, с красными крестами, которой верхняя часть вынута изпод ряски и лежит на плечах на подобие куколя. Нижная ряса, празелень, доходит до пят, из-под нее видны концы красной обуви. Венец вокруг головы князя сделан весь золотой, и совершенно такой же, как и вокруг головы изображенного здесь святого".[37] Так выглядит это изображение, соответствующее фигуре св. Василия Великого в левой части композиции; святитель и инок представлены молитвенно простирающими руки, к Богоматери ,,Знамение" с поклоняющимися ей ангелами.[38] Портретность фигуры князя удостоверена сопроводительной надписью: ,,Благоверный князь велики Василий Иоановичь, самодержец всеа Русии, во иноческом чину инок Варлаам".

Г. Д. Филимонов испытывал затруднения в решении вопроса, насколько верно переданы черты умершего князя, так как, по сообщению Павла Новия, женившись на Елене Глинской, великий князь сбрил бороду. Но, очевидно, к моменту смерти она успела отрасти, поскольку, как следует из рассказа о его кончине, ему чесали бороду. На гравюре в Космографии фон Тевета Василий III изображен бородатым[39] (рис. 4). Не исключено, что последнее изображение наиболее соответствует реальному облику московского князя. При сопоставлении с гравюрой упомянутой композиции нельзя не отметить некоторой иконописной стилизации облика Василия III, переданного русским мастером. Фр. Кемпфер правильно отметил общее иконографическое сходство облика князя с изображениями его нового (с момента предсмертного монашеского пострижения) небесного патрона — Варлаама Хутынского.[40] Можно было бы даже предположить, что это и есть изображение новгородского святого.[41] Между тем, несомненное иконографическое сходство и наличие нимба вокруг головы характерны и для портрета Василия III в стенописи Архангельского собора.

По заключению Г. Д. Филимонова, портретное изображение Василия III, представленного в монашеских одеждах, могло появиться только в

[32] П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.*, Ленинград 1981, 32—52.

[33] Л. И. Тананаева, *указ. соч.*, рис. 70—75, 78—83; П. Белецкий, *указ. соч.*, рис. 119—128.

[34] Москва, Гос. Исторический музей, инв. № 29172, ИУШ 3423.

[35] Е. С. Овчинникова, *указ. соч.*, 13.

[36] См.: В. М. Сорокатый, *Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля*, Древнерусское искусство, Проблемы и атрибуции, Москва 1977, 413.

[37] Г. Филимонов, *указ. соч.*, 58.

[38] С. П. Бартенев, *Московский Кремль в старину и теперь*, т. I, Москва 1912; Fr. Kämpfer, *op. cit.*, Abb. 85.

[39] E. Donnert, *Das Moskauer Rußland.* Kultur und Geistesleben im 15. und 16. Jahrhundert, Leipzig 1976, Taf. 28

[40] Fr. Kämpfer, *op. cit.*, 171.

[41] Ср.: А. Анисимов, *Икона Варлаама Хутынского в новгородском епархиальном древлехранилище*, Труды новгородского церковно-археологического общества, т. I, 1914, 148—167.



Рис. 9. Царь Феодор Иоаннович, парсуна, первая половина XVII в., Ленинград, Гос. Русский музей

качестве посмертного (поскольку великий князь принял пострижение на смертном одре); однако между смертью князя и выполнением его изображения должно было пройти весьма немного времени. Эти выводы, как нам представляется, могут быть распространены и на рассматриваемое изображение царевича Димитрия (рис. 1). Его типическое сходство с описанным портретом Василия III и портретными изображениями в стенописи Архангельского собора говорит о существовании устойчивой традиции надгробного портрета, имевшего свои разновидности. Г. Д. Филимонов тонко подметил основные особенности портретных изображений в Архангельском соборе и верно оценил их значение для истории русского портретного искусства. В частности, он писал: „Если почти все, за весьма немногими исключениями, преемники великого князя Василия Ивановича, похороненные в Архангельском соборе, пользовались правом образа, получали по смерти надгробные иконы с их портретными чертами, то право это должно же иметь историческое начало. Где искать этого начала, как не в иконном портрете того князя, который, окончив постройку знаменитой усыпальницы своего рода, перенес туда гробы своих предков, указал себе место и был положен, приняв ангельский чин“.[42] Н. П. Кондаков высказывал убеждение в том, что „разбор гробовых икон московског Архангельского собора, усыпальницы царей московских, хранимых в застекленных шкапах над могилами, мог бы дать ряд точных хронологических указаний для истории иконного дела“.[43] Эта задача, намеченная выдающимся исследователем русских древностей, в полном своем объеме все еще остается не выполненной.

[42] Г. Филимонов, *указ. соч.*, 60.

[43] Н. П. Кондаков, *Русская икона*, т. III, текст ч. I, Прага 1931, 30.

5

Парсунное письмо Московской Руси принято рассматривать как переходную ступень от иконописи к портретной живописи. Не оспаривая правомерность этого общепринятого определения, все же необходимо иметь ввиду, что это этап характерный и для европейского искусства в целом, хотя и проходящий в различных странах не одновременно. Художественый процесс, протекавший в русском искусстве с последней трети XV века, когда начинается активная работа итальянских зодчих в Москве,[44] был не настолько изолирован от развития западной художественной культуры, как это может казаться на первый взгляд. Если ренессансные формы могли беспрепятственно проникать в зодчество, архитектурную пластику и в книжную орнаментику, то изобразительное искусство, как наиболее связанное с литургией, поддавалось трансформации более медленно и своеобразно.[45] Если в середине XVI века символические композиции, несмотря на то, что они были приведены в соответствие с литургическими текстами, вызвали столь энергичное возмущение дьяка Висковатого,[46] то можно себе представить, какой осторожности требовало введение портрета. На первых порах он, как и в Западной Европе, мало чем отличался от обычных донаторских изображений. Это был первый шаг, отмеченый появлением эпитафиальных портретов, иконописных по своим выразительным средствам, но по своей сущности приближающихся к светским жанрам.

На созванном в Москве в 1551 году Стоглавом соборе, как известно, Иван Грозный предложил вопрос о возможности писать на иконах живых людей, разрешенный в положительном смысле.[47] Думается, что здесь следует иметь ввиду не традиционный обычай представлять живых людей, а возможность введения в иконописную композицию живых лиц в том виде, в каком находим в большой панорамной иконе „Церковь воинствующая“.[48] Пробуждением интереса к человеческой личности, сказавшимся, в частности, в постепенном вытеснении надгробной иконы небесного патрона погребенного портретом самого умершего, представленного в типе иконы-эпитафии либо в типе погрудного портрета-парсуны, только и может быть объяснено появление произведений, к числу которых относится изображение царевича Димитрия.

Если изображение царевича Димитрия типически может быть сопоставлено с эпитафиаль-

[44] Обширные материалы, освещающие это явление, см.: Arte Lombarda, n. s., 44/45, 1976.

[45] Подробнее см.: Л. А. Мацулевич, *Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире*, Ежегодник Российского Института истории искусств, т. I, вып. 2, Петербург—Москва 1922, 266 сл.

[46] Н. Е. Андреев, *О деле дьяка Висковатого*, Seminarium Kondakovianum, t. V, 1932, 191—241; того же, *Иван Грозный и иконопись XVI века*, Анналы Института имени Н. П. Кондакова, т. X, 1938. 185—198.

[47] Стоглав, Казань 1896, 26. См. также: G. Ostrogorsky, *Les décisions du »Stoglav« concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine*, L'art byzantin chez les Slaves, t. I, Paris 1930, 401.

[48] М. К. Каргер, *К вопросу об изображении Грозного на иконе „Церковь воинствующая“*, Сборник статей в честь А. И. Соболевского (СОРЯС, т. 101, № 3), Ленинград 1928, 466—469.



Рис. 10. Князь Афанасий Владимирович, стенопись Архангельского собора Московского Кремля, 1654—1666 гг.

ным портретом Василия III, то для лица более близкую параллель дают погрудные портреты, предназначенные для помещения на гробницах изображенных. Наиболее ранним среди них является портрет царя Ивана Васильевича IV (Грозного), выполненный вскоре после его смерти и первоначально находившийся на его гробнице в усыпальнице Архангельского собора, а ныне экспонированный в Национальном музее в Копенгагене[49] (рис. 5). Это погрудное изображение русского царя без венца, с открытой головой, подобно тому, как представлены на надгробных портретах его сын Феодор (рис. 8, 9) и князь М. В. Скопин-Шуйский. Следовательно, это было одним из требований типического порядка, как и трехчетвертной поворот головы, обусловленных назначением портрета. Иван Грозный изображен в пожилом возрасте, с длинной окладистой темнорусой бородой и тщательно расчесанными на сторону усами; коротко подстриженные курчавые волосы покрывают виски и затылок. Лицо с крупными и резкими чертами: с глубоко посаженными широко открытыми глазами и массивным энергично изогнутым носом, расширяющимся книзу. Бросается в глаза мясистое, хорошо прорисованное ухо. Святые на иконах обычно представлены фронтально, кроме тех случаев, когда поворот обусловлен общей композицией. Ставший обычным для надгробного портрета трехчетвертной поворот головы типичен для донаторского портрета, имевшего на Руси многовековую традицию. Портрет Ивана Грозного, вывезенный в 1677 году из Москвы датским чрезвычайным послом Фридрихом фон Гебелем, выполнен на доске сравнительно небольших размеров ($36 \times 34 \times 2{,}5$ см) в технике яичной темперы; нижнее поле портрета обрезано, вследствие чего пропорции оказались нарущенными. В верхней части, на полях, двухстрочная сопроводительная надпись: „Царь и государь и великий князь Иван Васильевич всея Руси".

Портретный облик Ивана Грозного воссоздан М. М Герасимовым по черепу царя.[50] Сохранилась также гравюра, представляющая Грозного в более молодом возрасте[51] (рис. 7). Кроме того, надгробный портрет может быть сопоставлен с изображением царя в Титулярнике, явно восходящим к более раннему оригиналу (рис. 6). При сравнении парсуны со скульптурным портретом, выполненным М. М. Герасимовым, можно установить не только типическое сходство, но и общие элементы портретной характеристики, которые, надо сказать, присутствуют и в миниатюре украшающей Титулярник. Таким образом, надгробное изображение было портретом в полном смысле этого слова, хотя и выполненным иконописными приемами. Мы не располагаем сведениями, свидетельствующими о том, что русским портретным изображениям умерших отводилась определенная роль в погребальной церемонии, как это имело место в Польше. Но, тем не менее, в том, что эти портреты были выполнены вскоре после погребения, — не приходится сомневаться. Следовательно, изображение Ивана Грозного является не символическим, а именно портретным, подобно фигурам русских князей представленных в росписи Архангельского собора, и в первую очередь современников царя.

В отличие от надгробного портрета Ивана Грозного, сравнительно редко обращавшего на себя внимание исследователей, изображения царя Феодора Иоанновича и князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского пользуются широкой известностью уже с середины прошедшего столетия.[52] Оба портрета, происходящие из Архангельского кремлевского собора, впервые были тщательно изучены после реставрационных раскрытий живописи А. Новицким.[53] До этого их детально описывал И. М. Снегирев, по характеристике которого, данной изображению Феодора Иоанновича, „пошиб сего портрета составляет средину между иконописью и живописью: с одною он сближается по своему типу, описи и плавке, с другою — по локальным тонам и планам лица, даже по выражению характера: спокойствие и святолепное смирение растворенное умильностию не земного жителя, но горнего в славе".[54]

Надгробный портрет царя Феодора Иоанновича, выполненный вскоре после его смерти, последовавшей 7 января 1598 года, до 1812 года имел серебряный с позолотой венец. Лицо царя продолговатое и худощавое, смуглого оттенка, как и у царевича Димитрия (рис. 8). Длинный ястребиный нос, высокий с залысынами и морщинами лоб, тонкие дугообразные брови, большие навыкате глаза, коротко подстриженные темнорусые курчавые волосы, — все это сближает изображение Феодора Иоанновича с портретами членов царской семьи (рис. 2, 5). Индивидуальными особенностями являются маленькое ухо и сильно выдавшаяся вперед нижняя часть лица. Показательно, что в более позднем портретном изображении того же царя эти черты более сглажены (рис. 9).

---

[49] E. Horskjaer, *Et russisk transpotret i Nationalmuseets etnografiske samling,* Saertryk af fra Nationalmuseets, Arbejdsmark, 1945, 73—78, fig. 2; тот же: Э. Хорскьер, *Портрет Ивана Грозного в Дании,* Художник № 12, 1959, 49.

[50] М. М. Герасимов, *Документальный портрет Ивана Грозного,* Краткие сообщения Института археологии, вып. 100, 1965, 139—142.

[51] E. Donnert, *op. cit.,* Taf. 30.

[52] И. М. Снегирев, *указ. соч.,* отд. IV, 17—31.

[53] А. Новицкий, *Парсунное письмо в Московской Руси,* Старые годы, 1909, июль-сентябрь, 396—398, рис. на с. 387, 391; ср.: Е. С. Овчинникова, *указ. соч.,* 59—62, рис. на с. 59, табл. 1.

[54] И. М. Снегирев, *указ. соч.,* отд. IV, 18.

Индивидуальность портретной характеристики надгробного изображения царя Феодора Иоанновича (рис. 8) вполне соответствует тому, что сообщает о нем „Написание о царях Московских", где находим следующее: „Царь Феодор возрастом мал бе, образ постничества нося, смирением обложен, о душевной вещи попечение имея, на молитве всегда предстоя и нищим требующим подавая, о мирских же ни о чем попечение имея, токмо о душевном спасении".[55] Под опытным пером агиографа реальные черты здесь искусно затушеваны похвалами, обусловленными требованиями средневекового этикета. Видевший царя Флетчер сообщает, что Феодор Иоаннович „был роста малого, несколько короток и толст; лицем желтоват и склонен к водяной болезни; нос у него ястребиный; походка нетвердая, по причине слабости его в членах, тяжел и недеятелен; но обыкновенно улыбается".[56] С этими чертами и сохранившийся царский надгробный портрет.

Портрет царя Феодора Иоанновича, находившийся первоначально на его гробнице в усыпальнице Архангельского собора[57] (рис. 8), как и портрет его отца, невелик по размерам и выполнен в технике яичной темперы на липовой доске, структурные особенности которой идентичны иконным. Изображение также погрудное, в трехчетвертном повороте. Лицо писано по темнокоричневому санкирю, с темным охрением и высветлениями моделирующими объем: на щеке видны следы легкой подрумянки. Глаза описаны черной краской, которой обозначен зрачок. Радужная оболочка светлокоричневого тона. Белильные отметки видны на белке глаза, на конце носа, под нижним веком и на лбу. Фон золотистый, поля оливкового цвета. Сопроводительная надпись более позднего времени, возможно сделанная одновременно с удаленным при реставрационном раскрытии парсуны нимбом. Характерно, что нимбом окружена голова царя Феодора Иоанновича на портрете в собрании Гос. Русского музея в Ленинграде, первой половины XVII века, как копия предыдущего (рис. 9). Не указывает ли эта деталь на церковное почитание царя Феодора как блаженного? Канонизован он не был, но память его внесена в „Книгу о святых" наряду с подвижниками „царствующего града Москвы". Известно также, что при Борисе Годунове даже было написано патриархом Иовом житие Феодора, вероятно, как часть задуманной канонизации, неожиданно приостановленной надвигавшимися событиями. Сохраняя портретные черты московского оригинала, копиист более свободно интерпретирует детали одежды, изменяя, в частности, орнаментацию пристяжного ожерелья, украшенного камнями и жемчужной обнизью. Соотношение этих двух портретов выглядит примерно так, как соотностятся между собою хранящееся в Калуге изображение царевича Димитрия и его икона, датированная 1610 годом, в Серпухове.

Изображение воеводы князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского, происходящее из Архангельского собора Московского Кремля и хранящееся ныне в Гос. Третьяковской галерее в Москве,[58] является одной из наиболее широко известных русских парсун первой трети XVII века. Оно так было описано И. М. Снегиревым: „Лице у князя Скопина, как и у царя Феодора, в три четверти, круглое, несколько одутоловатое. Он еще без уса и бороды; ибо кончил славную свою жизнь на 24 году от рождения. Шею его обхватывает пристяжное ожерелье, соединенное с кафтаном, сверх коего надета шуба в роспах с горностаевым воротником. По свидетельству современного Скопину шведского историка Видененда, он „имел прекрасную душу, ум не по летам зрелый, наружность и осанку приятную (staturae formoeque elegantis). Это отчасти выражается в чертах лица его на портрете, который должен быть ему современным, и как полагать можно, поставлен на память благодарными Скопину соотчичами над гробницею сего доблественного воеводы, победителя шведов и поляков".[59] После реставрации выяснилось, что первоначально был изображен не меховой воротник шубы, а высокий стоячий воротник, украшенный камнями и жемчужной обнизью, „глаза гораздо крупнее; нос очерчен много мягче; лепка лица гораздо рельефнее; прическа проще"[60] Пластическая моделировка лица гораздо мягче, чем в портретах Ивана Грозного и Феодора Иоанновича. Общий колорит, со светлокоричневыми санкирями и золотистыми охрениями с оранжевым оттенком, значительно светлее, с постепенными светотеневыми переходами, указывающими не только на то, что изображение выполнено талантливым мастером, но и (что также весьма существенно) на более позднюю датировку произведения по сравнению с другими парсунами, не исключая и изображения царевича Димитрия. И хотя в верхней части портрета, на одном уровне с Нерукотворным Спасом, выполнена вязью сопроводительная надпись: „Благоверный князь Михаил Васильевич Шюйской Скопин", как этого требовал жанр эпитафиального портрета, — нельзя не заметить иного понимания объема. Мастер портрета М. В. Скопина-Шуйского если и работал в придворной мастерской, то в значительно большей мере был ориентирован на западные образцы, чем его ближайшие предшественники, создавшие надгробные портреты Ивана Грозного и его сыновей. В его манере письма более явно намечается разрыв с иконописной традицией, свойственной первым русским парсунам. К изображению М. В. Скопина-Шуйского по живописным приемам довольно близко стоит копия портрета царя Феодора Иоанновича (рис. 9). Но все же нельзя ручаться за то, что она выполнена в те же годы и тем же мастером, хотя ее связь с придворной мастерской едва ли может быть подвергнута сомнениям.

С учетом общности портретного типа изображений Ивана Грозного, царя Феодора Иоанновича и князя М. В. Скопина-Шуйского, выполненных на иконных досках сходного размера в иконописной традиции, Е. С. Овчинникова выдвинула предположение о том, что эти портреты, возможно, являются частью одной „задуманной одновременно и оставшейся незавершенной группы или серии светских портретов исторических личностей", наподобие миниатюр Титулярника 1672 года.[61] По мнению Е. С. Овчинниковой, названные три портрета созданы между 1630—1640 годами.[62] Но, во-первых, выполнение надгробного портрета М. В. Скопина-Шуйского не могло явиться откликом на созданное около 1612 года „Писание о представлении и погребении князя М. В. Шуйского, рекомого Скопина", с введенным в его состав подлинным отрывком из народного плача о погибшем

[55] Н. Барсуков, *указ. соч.*, 586.
[56] И. М. Снегирев, *указ. соч.*, отд. IV, 19.
[57] Москва, Гос. Исторический музей, инв. № 29173, ИУШ 3800, размеры 42,1 × 32,2 × 2,7 см.
[58] В. И. Антонова — Н. Е. Мнева, *Каталог*, т. II, № 854, с указанием библиографии, ил. 128 (инв. № 15272, размеры 41 × 33 cm).
[59] И. М. Снегирев, *указ. соч.*, отд. IV, 21.
[60] А. Новицкий, *указ. соч.*, 398.
[61] Е. С. Овчинникова, *указ. соч.*, 64. Ср.: П. Белецкий *указ. соч.*, 49—51.

воеводе, а также на написанную после 1620 года „Повесть о рождении воеводы М. В. Шуйского-Скопина", задуманной в агиографической манере. Во-вторых, расположив в хронологической последовательности дат смерти изображенных на рассматриваемых парсунах, можно проследить эволюцию стиля, что исключает элемент случайности. Следовательно, выполнение каждого из этих портретов логичнее связать с обычаем помещать надгробные изображения вскоре после смерти этих лиц, чем предполагать отчасти реализованный замысел какой-то серии. Типологические особенности и обстоятельства создания портрета царя Феодора Алексеевича, проанализированные самой же Е. С. Овчинниковой,[63] могут говорить именно в пользу наших выводов. Если сопоставить портрет князя М. В. Скопина-Шуйского с предшествующими ему царскими, отделенными от него весьма незначительным промежутком времени, становится очевидным, что развитие парсуны в Москве заметно прогрессировало. Трудно предугадать его дальнейшие пути, если бы не условия, облегчившие появление портрета европейского типа.[64]

6

Значительные перемены, происшедшие в русском изобразительном искусстве XVII века, коснулись не только портретного жанра, все настойчивее отвоевывавшего себе право на самостоятельное существование, но и собственно иконописания, вызвав к жизни новое „фряжское" направление. Для уяснения этого процесса, особенно на его ранней стадии, драгоценный материал дают парсунные портреты XVI — начала XVII веков. Н. П. Кондаков высказывал убеждение в том, что „история не может разделять живопись от иконописи, как звязанные тесным образом одна с другою, по тому принципу, по какому искусство и ремесло связаны между собою".[65] Московская парсуна представляет именно тот жанр изобразительного искусства, который занимает промежуточное место между указанными видами художественного творчества.

Рассмотренные нами образцы московского парсунного письма XVI — начала XVII веков дают достаточно твердые основания для датировки эпитафиального портрета царевича Димитрия (рис. 1). В то же время они позволяют охарактеризовать его как этапное произведение начала XVII века, занимающее промежуточное место между портретами царя Феодора Иоанновича (рис. 8) и князя М. В. Скопина-Шуйского. Кроме уже названной иконы в Серпухове, датированной 1610 годом, можно указать еще одну аналогию — изображение юного царя Михаила Федоровича в иконописной композиции „Образа положения ризы Господней", отражающей событие 1625 года. В указанное время в Москве произошла торжественная встреча присланной персидским шахом Аббасом реликвии — части ризы Господней, которую шах, при завоевании Грузии, забрал из ризницы кафедрального собора католикоса в Мцхете. В ряду иконописных изображений, воспроизводящих торжественное положение ризы в Успенском соборе Московского Кремля, наиболее ценной в документальном отношении является икона Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве.[66] Молодой царь, стоящий против своего отца (патриарха Филарета), в окружении придворной знати и духовенства, изображен с полным округлым лицом, без усов и бороды, с правильными чертами; края коротко подстриженных волос выбиваются из-под короны. Если на позднейших иконах с этим сюжетом портретность, понимаемая как отражение индивидуальности, уступает место иконографическому типу, обусловленному требованиями общей схемы,[67] то в первых иконах, выполненных в придворных мастерских, несравненно больше документальности и портретного сходства, чем в прошедших через руки нескольких поколений мастеров. Сохранившиеся на стенах Архангельского собора портретные изображения князей (рис. 10), при всей индивидуальности характеристик все же в целом более иконописны, чем изображение царя Михаила Федоровича на иконе Рогожского кладбища или царевича Димитрия на эпитафиальном портрете в Калуге. Если принять во внимание, что указанные монументальные росписи выполнены между 1654 и 1666 годами, то усиление иконописного элемента следует объяснять не общим нарастанием этих тенденций в московском искусстве середины XVII века, а лишь увеличением разрыва, отдалившего выполнение изображений от реальных лиц. Впоследствии такой же интерпретации оказались подвергнутыми и прижизненные портретные изображения Михаила Федоровича, в соответствии с новыми веяниями в искусстве.

Правильность предложенной нами датировки портрета царевича Димитрия может быть проверена не только при сопоставлении с его иконой в Серпухове, выполненной в год смерти князя М. В. Скопина-Шуйского, но и при сравнении с изображениями царевича в строгановском шитье.[68] В основе некоторых шитых пелен лежит общая схема эпитафиального портрета, как правило дополненная сценой убиения Димитрия. Иногда эта сцена, в которой агиографическая традиция усвоила Михаилу Битяговскому роль палача, является самостоятельной композицией.[69]

Когда в 1682 году умер царь Феодор Алексеевич и был, по обычаю, погребен в Архангельском соборе, — его младшие братья (цари Иван и Петр) почтили память заказом надгробного портрета на доске, в натуральный рост покойного. Заказ был дан 16 марта 1685 года.[70] Как показало исследование произведения, первоначально предполагалось помещение фигуры на золотом фоне.[71] Отмеченные особенности, не исключая изображения в рост умершего и золотой фон, свойственны и эпитафиальному портрету царевича Димитрия. Прочерченный графьей нимб вокруг его головы свидетельствует о выполнении портрета не ранее 1606 года — времени канонизации и перенесения останков из Углича в Москву.

62 Е. С. Овчинникова, *указ. соч.*, 65.
63 *Там же*, 45—57.
64 См.: А. М. Миронов, *О подлинных и недостоверных портретах царя Михаила Федоровича (XVII и XVIII столетий)*, Старые годы, 1913, июль—сентябрь, 7 сл.; Е. С. Овчинникова, *указ. соч.*, 86 сл.; Fr. Kämpfer, *op. cit.*, 211 ff.
65 Н. П. Кондаков, *указ. соч.*, т. III, ч. I, 65.
66 В. Борин, *Древнее изображение положения ризы Господней*, Светильник, № 11—12, 1914, 35—41; *Древние иконы старообрядческого Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве*, Москва 1956, 20, табл. 36.
67 См.: П. Муратов, *Иконопись при первом царе из дома Романовых*, Старые годы, 1913, июль—сентябрь, 31; ср.: *Русская живопись XVII—XVIII веков*, Каталог выставки, Ленинград 1977, 127.
68 Указание на них см.: Е. В. Георгиевская-Дружинина, *Строгановское шитье в XVII в.*, Русское искусство XVII века, Ленинград 1929, 114, 123—124.
69 См.: Н. М. Постников, *Каталог христианских древностей*, собранных Н. М. Постниковым, Москва 1888, 19, № 372.
70 Е. С. Овчинникова, *указ. соч.*, 39—40.
71 *Там же*, 41.

Как известно, в стиле русской живописи годуновского времени и начала XVII века нет разрыва, как нет его в декоративно-прикладном искусстве указанного времени, в частности в шитье и ювелирных изделиях. Парсунная живопись, представленная рассмотренными материалами, подкрепляет это положение новыми фактами. Ряд памятников, начиная с выполненного вскоре после 1532 года эпитафиального портрета Василия III, отражает последовательное развитие портретного искусства, когда оно оставалось преимущественно связанным с местом погребения изображенного. Эпитафиальный портрет царевича Димитрия вместе с портретом князя М. В. Скопина-Шуйского можно охарактеризовать как новое звено в цепи последовательного отхода от традиционных для эпохи русского средневековья иконописных норм, наметившегося уже в начале XVI века, но получившего завершение лишь в петровское время.[72]

[72] См.: *Портрет петровского времени,* Каталог выставки, Ленинград 1973.

Надгробни портрет царевића Димитрија и московска „парсуна"* XVI — почетка XVII века

Василиј Пуцко

Руско средњовековно портретно сликарство, расејано по зидовима разних цркава и по многобројним музејским збиркама, привукло је релативно мало пажње истраживача, тако да до сада није у потпуности ни класификовано ни евидентирано. Надгробни портрет, широко распрострањен у средњовековној Европи, био је познат и у Русији, али у другом облику и у нешто другачијем значењу. Кроз цео средњи век ликови руских великих кнезова и царева сликани су по строгим правилима православне сликарске традиције, тако да се ни по иконографији, ни по естетици, ни по техничком приступу нису разликовали од светитељских ликова на фрескама и иконама. У XVI и почетком XVII века, као одраз широког таласа европског хуманизма, јавља се у руском надгробном портрету један нов тип који представља прелаз од средњовековне иконе ка реалистичком портрету у европском смислу речи. Овај тип, у литератури познат као „парсуна", појавио се прво у Архангелском сабору московског Кремља, погребној цркви руских великих кнезова и царева. Нема података о правој улози ових икона у погребном церемонијалу, али је сигурно да су настале убрзо после погреба насликане особе. У периоду између 1652. и 1666. ту су насликани портрети царевића Фјодора Ивановича, Василија III, Ивана Грозног и кнеза Скопкина-Шујског. Овим портретима треба додати још један, до сада у литератури незабележен, портрет царевића Димитрија, рано преминулог сина Ивана Грозног, из цркве посвећене Силаску светог Духа у Калуги. Све те портрете, мада изведене иконописном техником, одликује не само типолошка сличност с ликом представљене личности него и елементи портретске карактеризације.

Значајне промене које су се одиграле у руском живопису XVII века нису се дотакле само портретног жанра него и самог иконописа. За објашњење тога процеса, нарочито његових раних стадија, драгоцен материјал дају портрети типа „парсуна" из XVI и почетка XVII века. Управо московска парсуна представља оно сликарство које спаја стару и нову уметност. Погребни портрет царевића Димитрија, заједно са портретом кнеза Скопкина-Шујског, може се окарактерисати као нова карика у ланцу удаљавања од традиционалне епохе руских средњовековних иконописних норми. Ова тежња се може запазити већ на почетку XVI века, али је докраја уобличена тек у петровско време.

* Парсуна — портретна икона. Термин је увео у науку Снегиров 1851. године, а према Срезњевском, потиче од латинске речи персона.

(ИИУ, С. Б.)

Теория искусства на закате русского средневековья

В. В. Бычков

UDK 7.033.2(47) : 7.01 : 7.04

Общая для всей русской культуры XVII в. тенденция к усвоению достижений западноевропейской культуры активно проявилась и в области изобразительных искусств. Наметившийся на Руси еще в XVI в. кризис средневекового типа художественного мышления привел в XVII в. к новому пониманию искусства, к активным поискам новых форм и способов визуального выражения и, соответственно, к повышению интереса к западноевропейскому искусству, в котором подобный процесс уже совершился.

Острые, драматические события „смутного времени", кризис средневековой системы миропонимания, социальная активность всех слоев русского населения способствовали переключению внимания и мастеров кисти с мира абсолютных духовных ценностей на эмпирические реалии земной истории и повседневной жизни. Это не означает, конечно, что иконописцы XVII в. сразу же перешли к жанровым картинам или к писанию портретов своих современников, но тенденция такого перехода наметилась у них особенно к концу века достаточно определенно. Работая над росписями храмов или над иконами, мастера XVII века часто забывают о традиционной религиозно-символической значимости изображаемых событий и святости библейских персонажей. Их начинают увлекать чисто художественные задачи наиболее полного изображения того или иного события, действия, бытовой коллизии, психологического конфликта и т. п. Повествовательность, динамика действия, внимание к бытовым деталям, одеждам, общая декоративность стоят в центре внимания живописцев и иконописцев XVII в. В изображении человека художника увлекает теперь „живоподобие" — стремление к созданию иллюзорного сходства с оригиналом (как правило, воображаемым, идеализированным, но „как живым").

Наиболее характерные произведения новой русской живописи вышли из-под кисти Симона Ушакова и мастеров его круга.[1]

Как и любое новшество они вызвали целую волну полемики в обществе.

Сторониками новой живописи были, прежде всего, сами художники, наиболее остро ощущавшие изменившиеся духовные потребности времени, тенденции развития художественного мышления и эстетического сознания. Они пользовались поддержкой достаточно влиятельной части русской интеллигенции западнической ориентации, знавшей и ценившей европейское искусство того времени. С их помощью новые живописцы получали лучшие заказы как на светские росписи (царский дворец в Коломенском, например), так и на церковные.

Однако, чтобы отстоять право новой живописи на существование, ее сторонники и прежде всего сами живописцы вынуждены были прибегнуть и к словесной полемике. В результате мы имеем трактат, в написании которого принимал участие Симон Ушаков, ряд специальных сочинений и постановлений об иконописи церковных идеологов и большой художественно-эстетический трактат защитника новой живописи художника Иосифа Владимирова.

В качестве традиционалиста и противника новой живописи в трактате Владимирова представлен сербский архидиакон Иоанн Плешкович. В полемике с ним и излагает Иосиф свою эстетическую концепцию. Известно, что и патриарх Никон относился резко отрицательно к „живоподобным" иконам, как не соответствующим греко-русской традиции. С особой же напористостью, сарказмом и иронией боролся с новыми художественными тенденциями в религиозной живописи известный идеолог раскола ярый враг Никона, талантливый писатель и полемист протопоп Аввакум. В специальной беседе, посвященной иконописи, он с возмущением осуждает реалистически-натуралистические тенденции новой иконописи: . . . пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не писано."[2] В новой живописи Аввакум усматривает отход от традиционной средневековой духовности — в ней „все писано по плотскому умыслу". Последний же, по его убеждению, никак не совместим с русским благочестием, завезен к нам иноверцами-фрягами да немцами и достоин всяческого осуждения.

О позиции Иоанна Плешковича известно по свидетельству его противника Владимирова, что он ратовал за древние, темные и „смуглые" иконы и не принимал „световидных образов" Ушакова (25).[3] Сам Иосиф в своем художественном творчестве не дошел до иллюзионизма ушаковских „Спасов Нерукотворных", а остановился где-то на полпути между ним и традиционной иконописью XVI века. Таким образом, и на практике и, как мы увидим, в теории он был типичным представителем своего (переходного) века, уходящего от средневековых традиций, но еще не порвавшего с ними

[1] Подробнее о тенденциях в живописи этого времени см. в работах: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев, *Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.*, Москва-Ленинград 1941; В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва 1984.

[2] *Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения*, Москва 1960, с. 135.

[3] Трактат Иосифа Владимирова цитируется по изданию Е. С. Овчинниковой: *Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву ищуграфу и мудрейщему живописцу Симону Федоровичу*, в. кн.: Древнерусское искусство XVII век, Москва 1964, с указанием в скобках страницы. Анализ некоторых эстетических идей трактата см., в статье: А. А. Салтыков, *Эстетические взгляды Иосифа Владимирова (по „Посланию к Симону Ушакову")*, в. кн.: Труды отдела древнерусской литературы института русской литературы, т. XXVIII, Ленинград 1974, с. 271—288.

полностью и не воспринимающего еще новое как полное отрицание старого.

Важнейшей проблемой, возникшей перед сторонниками новой живописи, стала проблема *традиции;* осмысление отношения к ней на новом этапе в связи с новой художественной практикой.

К средневековой художественной традиции Владимиров подходит *диалектически,* в прямом и полном смысле этого слова. Он не догматизирует ее, как Плешкович или Аввакум, но и не отрицает полностью. Многие ее устаревшие, не соответствующие потребностям эпохи элементы он подвергает критике и отбрасывает, но многие традиционные представления защищает и стремится согласовать их с новаторскими для России приемами художественого мышления.

Если в середине XVI в. „Стоглав" утверждал еще незыблемость иконописной традиции, призывая современных мастеров писать „с древних переводов, како греческие иконописцы писали, и како писал Андрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы",[4] то столетие спустя царский „изуграф" Владимиров утверждает, что „в старописании многия обретаются неистовства от неискусных иконописцев" (59).

В старой иконографии он усматривает много неистинного: „Зри старых майстров на иконах и узришь, яковых баснотворств наполнена" (59). В чем же он видит „некия бредни" старых мастеров? Вот, например, они изображают архангела Михаила в образе схимника, борющимся с сатаной, как будто до принятия схимы он не мог победить этого врага рода человеческого. Иосиф считает, что всякий, „ум имея", посмеется таким „лживым басням" (60).

„Злобнейшую" хулу на Бога усматривает Владимиров и в изображении »Христа в недрах отчих на кресте, у Саваофа, яко в пазусе, — „На втором пришествии« тако воображали прокудивии в старину иконописцы" (60).

Из этих примеров хорошо видно, против какой иконографической традиции восстает Иосиф и каких „иконников" почитает „фальшивыми в художестве своем" (60). Речь у него идет о достаточно поздней традиции и „старыми мастерами" в его представлении выступают в основном иконописцы к. XV—XVI вв. Напротив, более древняя традиция (в той мере, в какой он был с ней знаком) представляется Иосифу более истинной, то есть более соответствующей изображаемым событиям. К этой традиции он относит, в частности, византийскую, хотя трудно сейчас понять, какую именно (какого времени). Во всяком случае, как и никониане в случае с книгами, он вменяет в вину „старым" русским иконописцам отход от греческих образцов. „Многия руския письма с самыми греческыми з добрыми преводами не сходят ся" (25).

Резкий протест его вызывают символико-аллегорические сюжеты и те, которые не точно („неистово") изображают события священной истории. Общий вывод Владимирова состоит в том, что изображения надо принимать „с разсуждением" (60). Критерием же в этом „рассуждении" для самого Иосифа выступает соответствие изображения изображаемому событию — без „басен" и „самочиния."

В критике предшествующих традиций видна достаточно ясная теоретическая установка Владимирова на тот тип изображения, который сейчас мы назвали бы близким к реалистическому.

Иосиф, как человек новой ориентации, отрицает сам принцип „традиционалистов" почитать старые иконы уже за одну их древность, пакозателем которой является их чернота, закоптелость, „патина времени", как сказал бы современный эстет. Для автора трактата, как настоящего художника, ни древность, ни чернота, ни серебряные оклады не спасают икону, если она плохо написана с художественной точки зрения. Именно критерий *художественности* (по-своему понятый, естественно, о чем речь ниже) выдвигает в качестве основного при оценке живописи Иосиф Владимиров и именно его противопоставляет „плохой" традиции, даже освященной церковным авторитетом. Тем самым было высказано новое слово и в русской теории искусства и в эстетике.

Сейчас трудно сказать, кто первым во второй половине XVII в. выдвинул критерий художественности в качестве главного аргумента в борьбе с иконописным антихудожественным „ширпотребом", наводнившим всю Россию. И Симон Ушаков, и Симеон Полоцкий, и Карион Истомин и, видимо, другие профессиональные живописцы и образованные люди боролись с потоком поделок бесчисленых доморощенных" богомазов". В трактате Владимирова эта проблема поставлена, пожалуй, с наибольшей остротой и ясностью.

Иосиф неоднократно сетует на то, что в его время „оскудеша во епископиях изуграфии мудрии: размножишася от попущения мазарии буи", которые и дома, и базары, и церкви „плохописаньми наполнили" (40). Этих „неистовых . . . икон на базаре на едину цату много обрящешь нагвоздано, и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки дражае икон купят" (60). Икона из священного образа превратилась теперь в заурядный предмет купли-продажи, а „премудрае иконное художество" из священнодействия — в доходный промысел, за который берется ныне всякий невежда. В результате и искусство иконописания и сама вера терпит „понос и уничежение от невеждь" (33). Какая может быть вера от икон, которые „неуки человеки и невежди по своим волям марают неистове и зловидно" (34)? Многие иконы „таково ругательно писаны", что изображенные на них святые „и не походили на человеческия образы, но на диких людей обличием подобне наморано". За такое „неистовое и плохое письмо" терпим мы „зазор и укоризны от неверных" (33). Однако именно эти иконы, бесчастящие и веру, и иконописное ремесло, предприимчивые торговцы возами развозят по глухим деревням „и врознь на яйцо и на луковицу, яко детские дутки, предают . . . и на всякую рухлядь меняют".

Икона, напоминает Иосиф средневековую истину, должна возводить человека к первообразу, а плохо написанный образ этой функции выполнить не может: „Неистовы ж и плохописаный образ непотребен бывает и противен есть первообразному" (41). Поэтому „вместо чести и подобия первообразным лжеобразное неистовство от неискусных человек происходит" (29), то есть плохая икона не выполняет, по имению Иосифа, своих религиозных функций. Именно поэтому „зазирают нам языцы"; они порицают не само иконопочитание, „но смеются плохописанию и неразсмотрению истинны." (41).

Вполне понятны социально-экономические причины распространения иконного „ширпотреба" в России XVII в. Он был важным источником пропитания множества простых и неученых ремесленников и крестьян, многие из которых, между прочим, отнюдь не были так уже „неискусны", как их изображает царский „изуграф". Их иконопись больше опиралась на фольклорные (как правило нерелигиозные), чем на собственно иконописные традиции, которые иконописцами-профессионалами также расценивались как „плохописание" в

---

[4] *Стоглав,* Изд. Д. Е. Кожанчикова, Спб., 1863, с. 128.

одном ряду с настоящей халтурой. Понятен и мотив конкурентной борьбы профессионалов с самоучками и народными умельцами, а также с „традиционалистами", которых они, видимо, нередко зачисляли в разряд неучей. Для истории эстетики, однако, наиболее значимой остается художественно-эстетическая ориентация, которую новые живописцы впервые в истории русской эстетики последовательно противопоставляли „плохописанию" и о которой речь еще впереди.

Владимиров и его сторонники, отказываясь от псевдо-старины и сознательной архаизации искусства, обвиняют „невежд" от иконописания в некритическом отношении к традиции. Они „не разумеют право или криво, что застарело того и держатся" (25). Сам Иосиф считал необходимым держаться всех „правых" заветов старины и выставляет себя последовательным традиционалистом. „Не ново что, — пишет он, — ни кроме преданных догмат глаголати хощу, нужда ми рещи, яко да древнее святых предание невредно соблюдалося и добре бы творимо было" (28). Эта, в общем-то традиционная в церковно-богословской среде риторская формула достаточно точно отражает истинные намерения Иосифа. Он действительно стремится сохранить или даже возобновить многие традиции средневековой эстетики, отнюдь не считает себя новатором, и даже там, где он таковым объективно оказывается, сам искренне убежден, что следует древней традиции, только более верно понятой, чем его ближайшими предшественниками.

В своем трактате Владимиров постоянно ссылается на популярные древние легенды о создании „нерукотворного образа" самим Христом (30, 43, 47, 54), о первом иконописце Луке (31), говорит о древней традиции иконопочитания, о подлинниках, в которых закреплены основные иконографические типы (32). От средневековой эстетики он принимает и сакральную, чудодейственную функцию иконы (38, 39), и познавательно-напоминательную, и эмоционально-эстетическую. Изображения („подобия") узаконены „истиннаго ради образа и вечнаго их (святых — В. Б.) возпоминания за небытную (незабвенную) любовь к тем" (37); для того, полагает Иосиф, „дабы и нам, на сущия их (святых и мучеников — В. Б.) образы взираючи, а познание и чувства приходити" (33).

Со ссылкой на Иоанна Дамаскина он напоминает об анагогической функции иконы — о том, что в ней почитаются не доска, краски и белила, а образ Божий (53) и почитание с этого образа восходит к первообразу. „. . . иконы — не боги, — напоминает он, — ни же могут что творити, кроме еже ум наш возводят на первообразного Христа, или на святых его, и тех сила действуется" (57)[5]. В изображении Иосиф видит как бы два уровня, соответствующих двум, по средневековой традиции, родам зрения — физическокого и духовного („сердечного"): „И тако на иконы телесныма очима взирающе, а сердечныма на того, чье есть подобие внимающе" (32). Глядя на икону Христа, мы живописуем „в серцы своем первообразный его лица зрак" (31).

Подобные же ссылки на основные положения средневековой теории мы находим и в „Слове к люботщателем иконного писания",[6] в составлении которого принимали участие и главный новатор в живописи XVII в. Симон Ушаков, и его активные сторонники Симеон Полоцкий и Карион Истомин (20й редакции, которую, как более полную, я здесь и использую). Авторы „Слова", в частности, объединяют анагогинескую функцию с эстетической, то есть полагают, что именно красота изображений способствует возведению зрителя от образа к первообразу: „Подобным обычаем сотворенная часть искуснеишим иконником церковныя красоты тщателем возведется на творца неба и земли, яко первие украсившя зодии образы звереи и объятие земли, аки светлое одеяние цветы упестрившего."

В „Грамоте трех патриархов", в составлении которой принимал участие все тот же Симеон Полоцкий, поднимается еще один важный эстетический вопрос — о приоритете живописи над остальными „художествами." Впервые в связи с иллюзионистическими изображениями на религиозные темы его поставили ранневизантийские мыслители, и прежде всего Василий Великий. Тринадцать веков спустя он вновь приобретает актуальность уже на русской почве. Составители „Грамоты" утверждают, что ‚хитрость иконнаго писания честию толикая превосходит протчия хитрости и художества, яко планиты солнце превосходит", как огонь превосходит прочие стихии, весна — другие времена года, ореол — остальных птиц, а лев- всех зверей, ибо живописные образы являются своего рода проповедниками или ораторами, побуждающими людей „ко благоговеинству".[6a]

Таким образом, практически все основные положения византийско-древнерусской теории образа полностью принимаются теоретиками и практики русской живописи второй половины XVII в. Не обходят они вниманием и более позднюю традицию, в том числе и многие положения „Стоглава".

Иосиф Владимиров обращается к авторитету „Стоглава" при борьбе с установившейся традицией почитания и писания „темных" икон. В „Стоглаве", пишет он, повелевается обветшавшие иконы обновлять „и знаменати на пропись з добрых образцов, смотря на образ древних живописцев, а не тыя темновидныя иконы ссылаяся и мрачно святых персоны писати" (25—26). Иосиф убежден, что иконопись „древних живописце". была светлой и красочной, именно на нее ориентирует и „Стоглав" иконописцев, и эта традиция полностью соответствует его эстетическим вкусам.

В другой раз Иосиф обращается к „Стоглаву", когда речь заходит о нравственном облике живописца, о его социальном статусе, о подготовке кадров иконописцев. Здесь Владимиров полностью солидарен с постановлениями „Стоглава" и приводит большую выдержку из 43 главы собора (55—56).

Вообще проблема художника, остро возникшая еще в XVI в., активно обсуждается и в среде художественной интеллигенции XVII в. Это в целом уже эстетическая проблема нового времени, хотя и появившаяся в период позднего средневековья.

Художники („в художестве живописующия"), по убеждению Иосифа, — люди, превосходящие всех разумом и „озаряемыя премудростию свыше", имеющие „велик пламень мудрости" (29).[7]

---

[5] О византийской теории образа, на которую здесь активно опирается Иосиф, см.: В. В. Бычков, *Теория образа в византийской культуре VIII—IX веков*, в: Старобългарска литература, кн. 19, София 1986, с. 60—74.

[6] *Слово къ люботщателемъ иконнаго писания*, изд. А. Никольского в кн.: Вестник археологии и истории издаваемый императорским археологическим институтом, Вып. 20, (Спб. 1911) — дальше: *Слово*.

[6a] *Материалы для истории иконописания в России*, Сообщено П. П. Пекарским, в кн.: Известия императорскаго археологическаго общества. Т. V, Вып. 5, Спб 1864, с. 323—324.

[7] Здесь нелишне напомнить, что античность и классическое средневековье относили живописцев к разряду ремесленников, наряду с портными, сапожниками, строи-

Однако, чтобы обрести этот ,,пламень", ,,желающему навыкнути живописующих художества" необходимо достичь определенного уровня духовного и нравственного совершенства: ,,должно есть прежде ему стяжати правду, снискати же кротость и обрести разум и прочия к сим подобныя нравы." Только в этом случае ему удастся постичь глубины художественного мастерства — ,,да тако целомудренно познавати будет в начертаемых вещех силу художества и удобтворения тых" (28). Но и овладев в совершенстве всей премудростью и ,,силой художества", живописец должен постоянно трудиться, не жалея сил, ,,со многим тщанием и усердием" работать над каждым образом. Только так ,,писати изографом лепо есть" (31).

Передовые художники и мыслители XVII в., поставленные к тому же перед фактом массового распространения низкопробной продукции, остро ставят и пытаются решить проблему подготовки профессиональных живописцев. Они хорошо понимают, что наряду с ,,премудростию свыше" и высокой нравственностью художнику необходима чисто техническая профессиональная подготовка, ,,школа", Иосиф Владимиров ,,молит" больших мастеров ,,подати ... искру учения" всем желающим принять ее (29). Приостановить хоть как-то процесс ,,плохописания" в России можно, полагает он, путем организации живописных классов по западному образцу и подробно описывает с чьих-то слов (,,глаголют бо") такое ,,премудрое живописующих училище", в котором ученики под руководством опытного мастера учатся рисовать и писать фигуру человека, изучая отдельные части по слепкам и таблицам. ,,Егда бы тя кто ввел тамо, — пишет он с восхищением, — то многих узришь неведомых вещей сложения и драгих их шаров (красок) составления и различных персон, странна и чюдна воображения. Ученицы ж тамо ов главы начертает, ин руце пишет, иному ж на таблицах лица воображающу. Над всеми же сими приходит майстр тех или изрядный учитель живописнаго художества. И овому начертанное презнаменует, и иному написанное приправляет, ко иному же пришед, взем острие и ново написане ученичe долу выскрегбает и потом лучшее воображает. И всему подробну и искусне научает" (55).

Русским живописцам второй половины XVII в. западноевропейская организация живописного дела и сама западная живопись представляется образцами достойными подражания и внедрения на Родине. Для более четкого упорядочивания живописного дела авторы ,,Слова к любознательем" рекомендуют ввести шесть разрядов иконописцев в зависимости от их мастерства и таланта от крупных мастеров, которые должны руководить остальными, до учеников. Высший класс обозначается в ,,Слове" как ,,знаменатели и совершеннии живописателие", второй (ниже) — ,,знаменателие и изящнии иконописателие" и т. д. до ,,навыкающих художеству учителей наставлением".[8]

Никаких специальных критериев соответствия мастера той или иной ступени совершенства не выдвигается. Интересно однако заметить, что мастера высшего разряда обозначены как живописцы, а предшествующего — как иконописцы. И хотя эти термины употреблялись в XVII в. практически как синонимы, все же заметна тенденция к обозначению живописцами мастеров, ориентирующихся на западноевропейскую живопись, т. е. владеющих новыми способами изображения, понимаемыми в круге Ушакова и как более совершенные, а термин ,,иконописателие" оставляют за мастерами, придерживающимися традиционных способов иконописи.

Авторы ,,Слова к люботщателем" впервые в истории русской эстетики предпринимают попытку определенной классификации изобразительных искусств, или ,,иконотворения" в их терминологии. По технологическому принципу изготовления изображений они разделяют изобразительные искусства на 6 видов: 1. резную скульптуру — ,,столпное, еже есть из камене, древа, кости и иных кружцев точимых образотворение"; 2. лепную пластику — ,,лепителное, еже из глины и извести, воску, муки и тем подобных"; 3. литье — ,,лиятелное, еже из злата, сребра, меди и прочиих, огнем растопляемых крушцев"; 4. глиптику — ,,ваятелное на бисерех и каменех честных"; 5. гравюру — ,,резателное на дщицех медных ко изображению на хартиах" и 6. живопись — ,,шарописателное". Последний вид, по мнению авторов, ,,прочия виды превасходит и потому, что »тончае и живее вещь предприятую вообразует, подобие всех качеств светлее предъявляюще«"; и именно поэтому живопись наиболее употребительный вид церковного искусства.[9]

От русского средневековья XVII век унаследовал и развил, посвоему, естественно, концепцию *единства мудрости, искусства и красоты.*

Она с предельной ясностью и лаконизмом выражена уже в самом названии первой части трактата Иосифа Владимирова: ,,О премудрой мастроте живописующих сии речь, о изящном мастерстве иконописующих и целомудренном познанию истинных персонь" (30). И эта идея проходит через весь трактат. Живопись (=художество) осмысливается Иосифом как выражение и воплощение мудрости (28). Хорошо (прежде всего, в новом европейском духе) написанные иконы Иосиф регулярно называет ,,премудрым художеством", ,,премудрым живописанием" (35; 52). ,,Мудр путь художества," заявляют и Владимиров (29) и Симеон Полоцкий, придавший этой формуле почти юридическую силу включением ее в царскую грамоту.[10]

Подтверждение изначальной связи искусства с разумом и мудростью Иосиф находит в Библии. Он цитирует известное место о том, как Моисей собрал для сооружения и украшения первых культовых сооружений мастеров, наделенных божественной мудростью — ,,вся имущыя премудрость, им же даст бог разум и хитрость в сердцы" (Исх. 36, 2).[11] Возглавить их, как повествует Библия, должен был мастер Веселеил, определенный на эту должность самим Господом, который ,,наполни его Духа Божия, премудрости, и разума, и умении делания, творити злато, и сребро, и медь, и ваяти камени, и делати древо, и творити по всему делу премудрости" (Исх. 35, 31—33).

Напомнив библейские идеи о божественной мудрости художников сторонникам ,,плохописания и неистовства" иконного, Иосиф назидает: ,,Зри, яко из невольным ни же невеждам повелевает бог святодетельныя вещи устрояти, но премудрым. Им же дан от бога совершен разум и хитрость в сердцы, таковым довлеет иконная воображения творити" (36). И в другом месте он за-

телями, плотниками. Но уже известный русский книжник к. XIV — н. XV вв. Епифаний Премудрый называл художника Феофана Грека ,,преславным мудрецом" и ,,философом зело искусным".

[8] *Слово,* с. 76.

[9] *Слово,* с. 73.

[10] Л. Н. Майков, *Симеон Полоцкий о русском иконописании,* Спб. 1889, с. 5.

[11] Так цитирует это место Иосиф. В традиционом славянском переводе нет слова ,,хитрость".

ключает: „Сотвориша те Веселеил и Елиав, и всяк мудрый умом, ему ж дано есть премудрость и хитрость разумети творить вся делеса лепотная ж святыни по всему, елика заповеда господь" (39).

Искусство (хитрость), таким образом, понимается Иосифом неразрывно связанным с мудостью, „разумом", и воспринимается им в библейско-средневековых традициях как божественный дар. Главное назначение „премудрого художества" он видит в создании „святодетельных вещей", то есть предметов, ориентирующих человека на абсолютные духовные сущности, религиозные ценности, выраженные в прекрасной чувственно воспринимаемой форме („лепотная"). Здесь Иосиф остается приверженцем важнейшего принципа классической русской средневековой эстетики — принципа *софийности* искусства,[11a] хотя, как мы увидим далне, у него он наполняется новым содержанием.

Эти же идеи более четко формулируют авторы „Слова к люботщателем". По их мнению, бог запретил создавать образы, почитаемые за богов, то есть идолы, но он не только не отрицает „образов, красоту приносящих, духовную ползу деющих и божественная нам смотрения являющих", но и повелевает творить их.[12] Здесь фактически сформулирована концепция (и даже философия) искусства, характерная для русской эстетики XVII в. При этом „духовная польза" и изображение событий священной истории входят в нее из средневековой эстетики, а вот выдвижение на первый план красоты — это уже новый элемент, отражающий новые тенденции в эстетическом сознании. Важно, что красота понимается здесь в разных аспектах, среди которых красота самого изображения занимает далеко не последнее место.

Принципы мудрого и высоко профессионального искусства стремится возвести в ранг нормы и повсеместного закона для живописцев Симеон Полоцкий, включая их в царскую грамоту 1669 г.: „. . . всякое же нелепие и неприличие къ тому да не вообразится, хитрость же и благоискусство художное весма со всяким тщанием да хранимо будет: праведно бо есть праведнаго Бога и праведных его угодник праведными художества мерами и украшении образы начертати".[13]

Духовные идеологи, теоретики и практики искусства второй половины XVII в. уже хорошо осознают, что художественно-эстетический аспект искусства играет важнейшую роль в культовой практике. Небрежно, неискусно, без красоты написанный образ Бога или святого может оттолкнуть верующих от почитания и самого первообраза („отщетится почитания") и, напротив, красота и высокое мастерство изображения влекут внимание видящих его к прототипу. А в этом — одна из главных задач, поставленных церковью перед „премудрым художеством", которую оно стремилось решить с максимальной полнотой, ибо она в данном случае совпадала с одной из главных тенденций эстетического сознания века — созидания чувственно воспринимаемой красоты.

В духовной культуре и искусстве XVII в. прекрасное выдвигается на одно из первых мест и становится практически синонимом и истинного, и мудрого, и святого. Новая, ориентирующаяся на западные образцы живопись ценится ее сторонниками далеко не в последнюю очередь за ее красоту. Хорошо осознавая, что западноевропейское искусство возродило античный принцип миметического (подражателного) изображения, идеализирующего (украшающего) взятый за основу оригинал (реального человека), поклонники этой живописи в России XVII в. пришли к выводу; что красота изображения основывается на изначальной красоте человека, в которой он был создан Богом и которую сам испортил своим грехопадением. Однако видеть ее люди могли (и могут еще) во многих святых и в самом облике Христа; ее-то и должны запечатлевать живописцы, чтобы в их изображениях все могли видеть „первообразного красоту".[14]

Человек создан по образу Божию, напоминает Иосиф Владимиров Плешковичу, не принимавшему красивых („световидных") икон святых. „Егда тако создан первый человек, нося образ божии в себе и наречен в душу живу, то почто ты ныне зазираешь благообразным и живоподобным персонам святых и завидуешь богодарованной кракрасоте их?" (59). Как свидетельствует традиция, красотой („благообразием") отличались многие библейские персонажи и христианские святые. Таковыми были Давид и Соломон, Эсфирь и Юдифь, дети Иова, а знаменитая Сусанна так „красна бе видением", что возбудила вожделение в древних старцах; „и инии мнозии таковии древле обретались" (58). Но не только древность славилась красотой своих героев и история христианского времени, пишет Иосиф, сохранила в своей памяти, что „мнози святии" мужского и женского пола „видением были благообразии". Мать императора Константина Елена слыла самой прекрасной женщиной Италии. Христианские мученики Георгий, Димитрий, Федор были прекрасны обликом; великомученица Екатерина „в лепоту бо по светлости лице ея тезоименита луне небесной", а о Варваре говорили, „яко не бяше таковы лепотою в человецех, подобна ангельскому виду. И сих всех благообразие и доброта (красота) от господа создана есть" (59), — заключает Иосиф, и они-то и должны изображаться на иконах.

В связи с тем, что особо резкие возражения „традиционалистов" вызывали новые изображения Христа, Иосиф уделяет много места в трактате обоснованию красоты его внешего облика. Хорошо известно древнее, восходящее еще к ранней патристике мнение о невзрачном виде Христа,[15] которое было скорректировано в византийский период, но сторонники его существовали на протяжении всей истории Византии и в славянском мире (в среде аскетически настроенного монашества). Таковым, видимо, был и оппонент новой живописной практики Иоанн Плешкович, с которым полемизировал Иосиф. Владимиров приводит целый ряд цитат из Ветхого Завета, относимых патристикой к Христу, и из церковных служб, где говорится о красоте и благообразии Христа, и на основании этого заключает, что церковное предание донесло до нас сведения о совершенном, „благолепном" и „благотелесном" образе Христа, фактически аналогичном первозданному образу Адама (51). Мысль же о „крайнем смирении" Иисуса относится, по мнению Владимирова, не к его внешнему виду, а к нравственному облику.

„Пресветлый" же и „радостотворный" лик Иисуса был прекрасен своим совершенством и излучал сияние, и именно таким должны изображать его живописцы, а не „постным и умерцвленным лицем", как считают „традиционалисты" (52). Приводит Иосиф и словесный образ Христа, сохраненный церковным преданием и закрепленный в иконописных подлинниках: „три локотен, маво погорблен, еже кротости являя свойственное, благо-

---

[11a] Подробнее см.: В. В. Бычков, *Эстетическое сознание Древней Руси,* Москва 1988, с. 40.

[12] *Слово,* с. 70.

[13] Майков, *Указ. соч.,* с. 2.

[14] Майков, *Указ. соч.,* с. 6.

очив, добронос, нарусен, благовласну главу и русу, мало черну же браду, и персты пречистую руку долзе умерне и просто" (54). Основная тенденция этого описания, как видим, — подчеркнуть благообразие внешего облика Богочеловека.

С еще большими подробностями описывает Иосиф красоту Богоматери, запечатленную в первом ее изображении апостолом Лукой: „... возраст средния меры ея, имущ благодатное жоно святое лице, мало окружно и чело светолепно, продолгующъ нос, доброгладостне на прям лежащ, очи зело добре, черне ж и благокрасне, зеницe такожде и брови; устне ж всенепорочная червленою красотою побагряне, и персты благоприятную руку ея тонкостию истончены, во умеренной долгости. И благосиятельныя главы власы русы, кратостны (кротостны) украшены" (61). Все описание построено практически только на сочетании эстетической терминологии, которая у автора второй половины XVII в. значительно обогатилась по сравнению с терминологией древнерусских книжников. *Светлолепно, доброгладостне, зело добре, благокрасне, червленою красотою побагряне, благоприятныя, тонкостию истончены, во умеренной долгости, благосиятельныя, кротостны (скромно) украшены* — эти десять эстетических определений, с помощью которых Иосиф описывает легендарное изображение, в общем-то очень мало дают художнику конкретных сведений о портретных чертах Богоматери. Но к этому и не стремится Владимиров, т. к. хорошо знает, что у любого иконописца есть набор иконографических схем любого извода. Его задача здесь фактически свелась к созданию (а в его понимании — к напоминанию) эстетического идеала, каковым являлся и сам свято чтимый всем христианским миром первообраз и его изображение. При этом идеальными чертами наделяется именно оригинал (исторически, в понимании Иосифа, существовавшая мать Иисуса), а не изображение, которое осмысливается Владимировым, в духе древней традиции лишь как зеркало („образ совершен устроив яко в зерцале") (61).

В приведенном описании эстетический идеал Иосифа, а если мы вспомним иконописную практику этого времени — то и достаточно широких кругов художественной интеллегенции второй половини XVII в. заключается в тонкой, благородной, одухотворенной чувственно воспринимаемой красоте. Это как бы некий посредник между буйной чувственной красотой плоти и лишь умом постигаемой духовной красотой; некий их трудно достигаемый синтез, показать который, по мнению Иосифа, и должно искусство. В самой эстетической терминологии Владимирова ясно выражено это его внутреннее стремление к облагораживанию, одухотворению природной красоты. Здесь и „святое лице", и утонченные „персты", и „кротостныя" украшения. Традиционные эстетические понятия красный, приятный, сиятельный „смягчены" и духовно углублены перфиксоидом *благо-*.

Особое внимание в новом эстетическом идеале Иосиф уделяет „светлолепию" лика. Свет, как известно, был одной из главных модификаций прекрасного в средневековой эстетике, и светоносность красок, сияние образа были присущи классической средневековой русской живописи. Достаточно указать на творчество Андрея Рублева или Дионисия Ферапонтовского. Однако к XVII в. многие средневековые иконы потемнели от копоти, пыли, затвердения и изменения химического состава покрывавшей их олифы и эта чернота („темнота"), как знак давности, стала почитаться традиционалистами и за знак их особой святости, стала входить в качестве определенного стереотипа в эстетическое сознание. Отдельные иконописцы стали писать „темные" лики, а другие — специально темнить и коптить изначально ярко написанные иконы. Иосиф активно выступает против этого, с его точки зрения, „нелепого" понимания искусства, и красоты, и древней традиции, и святости. В его представлении истина, красота и святость всегда пронизаны светом и живопись, если она стремится быть их „зерцалом", должна быть „световидна", наполнена их сиянием.

Моду на темные иконы Иосиф называет юродством, которому все разумные люди могут только посмеяться. „... како могут, — вопрошает он, — темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили?" (26). По его убеждению „темность и очадение на единаго диявола возложил Бог, а не на образы святых". Людям, и не только святым, но и грешникам, Бог обещал „светоподание."[16] Поэтому, даже если святые и праведники в реальной жизни имели тела и лица, темные и изможденные трудами, постом и аскетическими подвигами, то по смерти они могут „просветиться" и в таком, просветленном виде их и следует изображать на иконах, ибо только он истинно отображает их сущность — святость (26). В подтверждение своих представлений Иосиф ссылается на текст „Пролога" от 26 декабря, в котором ангел показывает некоему епископу лица грешных и праведных; первые — „темны и кровавы очадела", вторые же — „бела и сетла" (28).

Безумием считает Иосиф писать образы Христа, Моисея, ангелов темными, ибо они и многим людям представали в великой „светлости" (34, 57, 58). Так, при изображении „Благовещения" „архангельское лице написуется световидно и лепо юношеское, а не зловидно, не темнообразное" (57). Красивым и светлым должно быть и лицо младенца Иисуса в „Рождестве": „Егда ж есть отроча младо, то како мрачно и темнообразно лицо его тамо писати? Но всяческии подобает быти белу и румяну, паче же и лепу, а не безлепичну" (57). У многих святых и аскетов, имевших невзрачный и изможденный вид при жизни, согласно их житиям, по смерти лица просвещались „паче солнца" и это, конечно, полагает Иосиф, свидетельствует о воздаянии „будущей светлости и красот праведным" (58). Но даже и те из святых, кто был красив и „световиден" в этой жизни „не такови будут якови ныне мы образи их видим." Их нынешная красота „при оной светлости ничто ж есть". Вот к передаче этой „светлости" и должна стремиться живопись, ибо „не только возпомяновение подобия минувших пишем" (58), то есть живопись не должна ограничаваться изображением только того, что было в земной истории, но и обязана *прозревать* уровень „тамошних красот" и „будущей светлости".

Если мы вспомним, что речь здесь идет, прежде всего, об изображении человека, его лица, то увидим, что эстетическая позиция Владимирова по сути дела приближается к творческим принципам художников западноевропейского Возрождения, ориентированным на создание идеализированных человеческих образов. С некоторыми из них русские художники как раз в то время и познакомились.

Идеалом для Иосифа и его сподвижников становится яркая сияющая живопись, типа легендарного изображения Иоанна Богослова, от которого, когда он был внесен в царские чертоги „яко солнце в полатах возсияваша от светлости, олеинаго

[15] См.: В. В. Бычков, *Эстетика поздней античности, II—III века,* Москва 1981, с. 242—244.

[16] Калька важнейшего понятия философско-эстетической системы Псевдо-Дионисия Ареопагита — φωτοδοσία.

бело фарбования и от живописания образа того" (59).

Другой важной характеристикой „благообразной" живописи наряду со „светлостью" для Иосифа является, как мы уже отчасти видели, высокое профессиональное мастерство живописца. Собственно ему и посвящен весь трактат; его главную задачу сам автор видит в том, чтобы „возписати ... о премудрой мастроте истового персонография, рекше о изящном мастерстве иконописующих" (24). Термин „изящный" часто и служит Иосифу для обозначения высокого мастерства: „изящне написанный образ" (57), „изящне по тоя видению образ ея" (60). В этом же смысле употребляли его и авторы „Слова к люботщателем иконнаго писания."[17]

Образцом же „изящной", то есть высоко профессиональной живописи выступала для художников круга Ушакова-Владимирова западноевропейская живопись. И здесь их не смущало ее иное конфессиональное (католическое) происхождение. Главным критерие стало теперь живописное мастерство, техника, а вопросы вероисповедальные отошли на второй план, что свидетельствовало о существенном отходе новых живописцев от средневековой, узко православной ориентации культуры.[18]

Если и у иноземцев видим мы, пишет Иосиф, „Христов и Богородичен образ добре выдрукован или премудрым живописанием написан, ту многия любве и радости очеса наша наполняются ... Мы такия благодетелныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупуем, иныя ж и за великий дар испрашаем и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целуючи" (50).

Чем же так магически привлекало западноевропейское искусство русских мастеров XVII в? В чем собственно видели они ее особое „изящество", или мастерство, которое в их глазах превосходило русскую древнюю иконопись? Это превосходство они усматривали в большей близости западной живописи к видимым формам мира и прежде всего человека, в ее „живоподобии"; отсюда и сам термин *живописъ* (писать „яко жив") они предпочитают слову иконопись. С восхищением пишет Иосиф об „умном взоре" художника, который подобно солнечным лучам высвечивает все члены живого человека и затем переносит их на бумагу или доску: „Есть убо таковыи умозрительные живописующих очеса солнечной быстрости приточны, егда (солнце) на аер взыдет, то вси стихия лучами осияет и весь воздух просветит. Такожде и мудрый живописец, егда на персонь чию на лице кому возрит, то вси чювственнии человека уды во умных сии очесех предложит и потом на хартии или на ином чем вообразит" (26). Здесь под „мудростью" живописца автор понимает умение точно изобразить „все" члены человеческого тела.

Отстаивая новую, вроде бы далеко ушедшую от средневековый канонов „живоподобную" живопись от нападок традиционалистов, Иосиф как обычно, обращается за поддержкой к авторитету древних и находит ёе в раннехристианской и византийской теории миметического образа, подробно разработанной и окончательно сформулированной иконопочитателями VIII—IX вв.[19], хотя и не нашедшей тогда адекватного художественного воплощения. Эту адекватность русский художник и теоретик неожиданно усматривает в живописи западноевропейской ориентации, в иконах своего друга Симона Ушакова, что побуждает его еще раз обратиться к патристической теории миметического образа и с ее помощью утвердить полную правомерность с православной точки зрения новых „живоподобных" изображений.

В основе этой теории лежит легенда о „нерукотворном" образе Христа, созданном им самим как minimum дважды на матерчатых платках механическим способом — путем прикладывания их к своему лицу. В результате на „плате Вероники" и на „убрусе", отправленном царю Авгарю, сохранились по легенде точные отпечатки (практически фотографии в натуральную величину) лица Христа. О них-то и вспоминает прежде всего Иосиф Владимиров.

Он напоминает, что „нерукотворный" образ является подтверждением реальности важнейшего таинства — „вочеловечивания" Христа (30). В нем Иисус сам передал нам „истинный свой образ", а последующие живописцы только точно копируют („предводят") его: „От истинных и сущих преводов преписующе Христов убо образ, от оного ничим же отличен еже на убрусе богочеловечнего воображения его" (31).

По-новому осмысливая величайшую значимость для многовековой истории искусства и заново переживая чудо создания „нерукотворного" образа, Иосиф неоднократно обращается к нему в своем трактате, добавляя каждый раз какие-то новые штрихи к знаменитой легенде и связывая с ней современное состояние дел в живописи.

Зная, видимо, в какой-то мере по сохранившимся до XVII в. в России образцам византийскую (греческую) и древнерусскую традиции иконописания, Иосиф отнюдь не в них видит продолжение дела, начатого самим Христом. Объясняет он это тем, что „нерукотворный" „живоподобный" образ был самим Христом отправлен к язычникам (иноверцам в широком понимании этого слова). И именно у них-то, полагает Иосиф, плохо, естественно, зная историю искусства, традиция писания таких образов получила развитие. „От толе (т. е. от образа Авгаря — В. Б.) искони во языцех живописанное художество любомудрии приходили[20] и за честную майстроту (почетное искусство) имели то" (47), — пишет Иосиф и в другом месте добавляет: „Откуда ж по всей вселенной преводы того сущаго Христова образа премудрым живописанием во языцех обносится" (54).

Этим он стремится доказать противникам „западных" („поганых", „языческих") „живоподобных" тенденций в русской живописи, что они, во-первих, завещаны самим Христом и, во-вторых, преданы именно „язычникам", от которых и нам, православным, теперь не грех их позаимствовать, чем собственно и занимались художники круга Симона Ушакова.

Многовековая иконографическая традиция, сохраненная от апостольских времен, восходит, по

---

[17] См.: *Слово*, с. 76.

[18] Следует напомнить, что эта позиция не была совершено новой для русской культуры. Многие русские люди, о чем свидетельствует достаточно многочисленные „Хожения", попадая на католический Запад, особено в Италию и в XV, и в XVI вв. с восхищением и без какойлибо конфессиональной или национальной вражды описывали произведения „фряжского" искусства.

[19] О ней см.: *История эстетической мысли*, т. I, Древний мир. Средние века, Москва 1985, с. 351—354; V. Byčkov, *Die philosophisch-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites*, — *in:* Φιλοδοφφία, т. 8—9, 'Αϑῆναι, 1978—1979, σ 341—351; В. Бычков, *Теория образа*, Старобълг. лит. 19 (1986) 60—74.

[20] В. другой редакции читаем: „от толе прилежнийши во языцех живописанное художество любомудри проходили" (*там же*, сноска 27—28).

глубокому убеждению Иосифа, к натуралистически-реалистическим, почти фотографическим, отпечаткам и изображениям, сделанным с натуры. Деятельность живописцев последующих веков осмысливается им, как добросовестное и искусное копирование „живоподобных" первых изображений. Иконы Христа, созданные ими, лишь искусный перевод „нерукотворного" образа („от оного ничим же отличен еже на убрусе"); иконы Богоматери — копии лидского изображения. Изображения многих святых были написаны еще при их жизни искуснейшими изографами по просьбе учеников — „да не и мало нечто от первообразного вида лишено будет" (31), то есть, чтобы ни малейшая черта их облика не была утрачена. Образы других святых и ангелов были написаны по словесным описаниям видевших их — „каково коегождо подобие, тако же и воображаху" (31).

А коль скоро таковы были оригиналы (первые изображения) и выполняли они, по убеждению Иосифа, как и многих его византийских и русских предшественников, функцию документального изображения внешнего вида почитаемых церковью лиц, то и от современных ему живописцев Владимиров требует, прежде всего, документальности, максимальной реалистичности в изображении человека и особенно его лица.

„Премудрый" художник, по мнению автора трактата, „яково бо, что видит или в послествовании сльшит, тако и во образех, рекше в лицах, начертавает и противу слуху и видения уподобляет" (58). Особенно наглядно можно это видеть на портретах царей, и римских, и греческих, и русских, и персидских и многих других — „кои каковыми обличии были и одеяния на себе носили, таковых и воображают" (45).

Именно такую живопись, как истинную, противопоставляет Иосиф „неистовому плохописанию", образцы которого возами развозились по всей России в XVII в. и имели в народе большой успех „дешевизны ради". Суть ее состоит в реалистическом („живоподобном") изображении всех членов тела и лица, в правильной передаче цвета, в свето-теневой моделировке, наконец, которой практически не знала ни Византия, ни Древняя Русь. Сам Иосиф так излагает представления своего времени о „премудром живописании . . . добрых майстров": „Всякой убо иконе, или персонам рещи человеческим, против всякого уда (члена) и гбежа (сустава) свойственный вид благоумными живописцы оставляется, и тем всякии образ или икона новая светло и румяно, тенно и живоподобне воображется" (52).

В любом изображении событий священной истории все должно соответствовать реальной действительности, или в терминологии Иосифа — должно быть изображено „по смотрению плотскому". У Марии в „Благовещении" „премудрые живописцы" изображают „лицо девиче, уста девичи, устроение девиче" (57); Христос в его земной жизни „по смотрению плотскому и по бытию его на земли описуется", а на кресте пишется образ Христов мертв, сомженныма очима и увяденными чювствы". Так же следует изображать и мучеников. Когда ведут святого на казнь, то он на иконе „жив яко елень на источник грядет. Егда ж спекулатарь посечет, то глава яко есть мертваго человека, труп же лежащь видится пишется" (57).

Образцы именно таковего искусства поступали в Россию с Запада и на них и ориентировались живописцы круга Ушакова-Владимирова. Иностранцы, полагал Иосиф, „аще и маловернии, но обаче многих святых апостол и пророк на листех и на стенах тщательно воображают" (42). При этом русскому живописцу импонирует тщательная работа западных мастеров над изображением, их стремление добиться максимального сходства с изображаемым, особенно, когда речь заходит о портретах живых людей. „Аще ли в чем и мало погрешит живописец от первообразного, то многажды преправляет, дондеже существо вида вообразит" (42). Фактически реалистический (или точнее, приближающийся к нему идеализированно реалистический) портрет западноевропейской живописи XVI—XVII вв. становится идеалом для русских живописцев последней трети XVII века.

В религиозной, или культовой, живописи идеалам Иосифа Владимирова больше всего отвечало искусство Симона Ушакова, и прежде всего его хорошо известные („яко живые") „Спасы нерукотворные".[21]

Своей концепцией Владимиров логически завершил многовековую линию развития в христианской эстетике теории миметического изображения (в смысле идеального отпечатка), а Ушаков с выдающимся мастерством реализовал ее на практике, изобразив тщательно моделированный светотенью, почти объемный идеализированный лик Христа, как бы парящий на фоне иллюзорно выписанного матерчатого плата.

Таким образом, многократно и на все лады восхваляемое в трактате Владимирова „любомудрие", „премудрость", „изящество", „благообразие" новой, ориентирующейся на западноевропейскую живописи заключается прежде всего в „живоподобии", соединенном со „светлостью" и красотой и реализованном на высоко профессиональном уровне; то есть „мудрость" живописи он усматривает фактически в эстетических идеалах классицизма, перенесенных на православную почву и соответственно трансформированных.

Очевидно, что здесь на теоретическом уровне наметился и начал осуществляться отход от главного и высшего идеала классического русского средневековья — *софийности искусства,* хотя терминологически он выражен в трактате Владимирова вроде бы даже более ясно и полно, чем у средневековых русских мыслителей. Однако содержание этой терминологии и в первую очередь понятия „премудрость" применительно к живописи, существенно изменилось. Если в XV в. и даже еще в сер. XVI в. „мудрым" почиталось искусство Андрея Рублева, выражавшее сущностные основы бытия, главные духовные ценности своего времени, то теперь живописная „премудрость" усматривается у западноевропейских мастеров, умеющих красиво и истинно („яко жив") изобразить все „члены и суставы" человеческого тела, точно „вообразить" его „по плотскому смотрению", то есть иллюзорно передать внешний вид.

Русская эстетическая мысль (и отчасти художественная практика) делает, таким образом, во 2-ой половине XVII века существенный поворот от средневековых эстетических идеалов, хотя внешне вроде бы и опирается на них, к новому пониманию искусства, уже сформировавшемуся в Западной Европе в периоды Возрождения и классицизма. В целом это понимание не соответствовало средневековому эстетическому сознанию, хотя, возникнув еще в поздней античности, оно, как это ни парадоксально, на теоретическом уровне было активно поддержано патристикой и играло важнейшую роль в богословской полемике иконопочитателей с иконоборцами VIII—IX вв. в Византии. Однако художественная практика, более чутко реагирующая на духовные и культурные потребно-

---

[21] Брюсова, *Русская живопис 17 века,* цв. ил. 15.

сти времени, чем теория, не восприняла концепцию иллюзорно-натуралистического или идеализированно-реалистического изображения и развивалась совсем в ином направлении и в Византии и в Древней Руси. Только в период острого кризиса средневекового мировоззрения, который в России пришелся на XVII в, эта концепция возобладала в русской эстетике, наполненная новым художественным опытом западноевропейского искусства XVI—XVII веков.

Ее сторонники, хорошо ощущая, хотя и не до конца понимая, что именно она и, соответственно, новая живопись отвечает новым потребностям времени, активно защищают ее, опираясь на традиционную средневековую аргументацию, и прежде всего на патристическую теорию миметического изображения, которая и была полностью реализована на Руси, как верно понял Владимиров, только художниками круга Ушакова.

Напротив, „традиционалисты" Аввакум, Плешкович и их сторонники интуитивно почувствовали, что новая живопись способствует разрушению самих основ средневековой практической эстетики, а, следовательно, и традиционного христианского мировоззрения, самой православной религиозности. Ясно сформулировать эти свои предчувствия они, естественно, не могли, что только добавляло энергии их стихийному и резкому протесту против новой эстетики и новой живописи.

В культуре последней трети XVII в наметилось и некоторое компромиссное направление в понимании живописи, представители которого пытались сгладить противоречия между крайностями позиций традиционалистов и новаторов. Их взгляды наиболее полно выразил Симеон Полоцкий в позднем трактате „Беседа о почитании икон святых."[22]

Как человек западноевропейской ориентации, Симеон высоко ценил „живоподобные" изображения. Их восхвалению он посвятил многие строки в своем „Вертограде многоцветном", и в частности, стихотворение „Живописание" — настоящий энкомий иллюзионистически-натуралистической живописи поздней античности, о которой он знал, естественно, только по словесным описаниям древних авторов. .

Апеллес коня тако написаше
  яко же кони живыя прелщаше.
Мняще бо того коня жива быти,
  не престаяху рзание творити.[23]

Однако, когда дело касается религиозных изображений, Симеон не соглашается с максималистами-новаторами в том, что они обязательно должны быть „совершенно живоподобни . . . первообразным" (л. 107), особенно, если речь заходит об образе Христа. Полоцкий резонно замечает, что вси образы Спасовы не суть ему совершенно подобни" и, если следовать логике стороников полного „живоподобия", их все подобает „пометати". А это уже настоящее иконоборчество. Для культовых целей, полагает он, важно лишь, чтобы „человечество Христово" и его божественные действия были изображены „по чину" и удостоверены надписью „имене Христова" — и „несть нужда конечная живоподобия". „Хвалю, блажу живоподобие" там, — пишет Симеон, где его можно добиться. Но кто из современных живописцев видел живого Христа или оригиналы его нерукотворных образов? Да и много ли вообще найдется искусных живописцев? Поэтому он считает возможным почитать образы, начертанные „не суть по изяществу совершенному художества живописцев", но лишь соответствующие „чину церковному" (л. 107 об.).

Более того, даже и плохо написанные иконы не следует бесчестить, но „точию злохудожество обхудити подобает".

Сторонникам миметических изображений Симеон напоминает средневековую теорию символизма, восходящую еще к автору „Ареопагитик". Божество, пишет он, можно изображать не только в тех образах, в которых оно кому-то являлось в мире, но и в символических, знаменующих какое-либо его свойство: „Обаче могут быти неции образы, ими же или свойство Божие некое знаменается, или образ является в нем же никогда явися. Отнюду же и само писание нам часто Бога метафорически под видом описует плотским." В качестве таких символов могут выступать даже неодушевленные предметы, которые „по естеству" хотя и хуже живых существ, но в семиотическом плане („по знаменованию") ничем им не уступают. Совершенно в духе „Ареопагитик" Симеон заключает: „. . . и худая вещь изящнейшая знаменовати может" (л.. 103—103 об.)

Символизм Псевдо-Дионисия претерпевает у приверженцев нового эстетического сознания своеобразную культурно-историческую метаморфозу. Он вновь приобретает актуальность, но уже не в качестве одного из оснований средневековой культурй, а скорее из-за его внутреннего родства с важным принципом барочной эстетики — эмблематизмом, основывающемся на предметной символике.[24]

Таким образом, можно с полным основанием считать, что во второй половине XVII в. с появлением ряда специальных трактатов по искусству, и в первую очередь фундаментального труда Иосифа Владимирова, в России сформировалось собственно искусствоведческая эстетика. Одной из главных причин ее возникновения явилась острая необходимость теоретического обоснования „истинности" и правомерности новой живописи, вызывавшей протесты у церковних идеологов как старой, так и новой ориентации. В ходе бурной полемики представителям новой эстетики пришлось внимательно изучить византийско-русскую средневековую эстетическую традицию, использовать из нее все то, что не противоречило новым представлениям об искусстве, отчасти переосмыслить некоторые традиционные взгляды и дополнить их новыми положениями, сформулированными на основе изучения опыта западноевропейского искусства. В целом эстетическое сознание в России последней трети XVII в. было подготовлено к последовательному восприятию эстетических идей Западной Европы, которое ожидало Россию петровского времени.

---

[22] Далее трактат цитируется по рукописи: Государственный Исторический Музей, Синодальное собр., № 289 с указанием в скобках номера листа.

[23] *Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII* вв., Ленинград 1970, с. 128.

[24] Ср.: В. К. Былинин, *К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.*, „Беседа о почитании икон святых" Симеона Полоцкого, в кн.: Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII, Ленинград 1985, с. 285.

Теорија уметности на заласку руског средњег века

В. В. Бичков

У другој половини XVII века у руској уметности се запажа јасна линија одступања од средњовековних традиција и усвајање принципа западноевропског уметничког начина мишљења постренесансног типа. Обрасци новог живописа, чији су главни творци били Симон Ушаков и мајстори његовог круга, изазвали су оштру критику присталица традиције. Њихови напади су подстицали присталице новог живописа да се почну бавити и његовим теоретским образлагањем. Као резултат тога се шездесетих-седамдесетих година појавио читав низ теоретских трактата о уметности, међу којима су најважнији били *„Посланица Јосифа Владимирова Симону Ушакову“* и *„Слово брижљивим љубитељима сликања икона“*. Њих су допуњавале одлуке Московског сабора 1667. године, *„Повеља три патријарха“*, *„Царска повеља“*, *„Беседа о поштовању икона светаца“* Симеона Полоцког и неки други документи.

У тим, у историји руске културе првим специјализованим радовима из историје уметности, учињен је покушај да се осмисле неки основни принципи средњовековног уметничког мишљења, као што су *традиционализам, симболизам,* теорија *иконе* и да се на темељу њих укаже на предности новог живописа — који се оријентише на западноевропски — у односу на средњовековну иконографију, с једне стране, али и да се докаже његова сагласност с православном естетиком, с друге стране.

На богословском плану, Јосиф Владимиров и његови сарадници ослањали су се на илузионистичко-натуралистичку теорију миметског (опонашајућег) схватања сликарства поштовалаца икона VIII—IX века, којој је одлично одговарао принцип новог живописа — „сличност живом“.

На естетском плану су теоретичари нове уметности на прво место истицали принцип *уметничке вредности,* који је схватан као јединство „реалистичности“ (сличност са спољашњим изгледом оригинала), лепоте и „светачког“ лика на основу високог професионалног мајсторства живописаца. Они су објавили беспоштедан рат „потрошњи“ икона — примитивној занатској роби која је у то време била преплавила Русију; поставили су питање организације професионалних уметничких школа европског типа и разврстали сведочанства живописаца у шест степени, према њиховој професионалној спреми.

Први руски теоретичари уметности су свели резултате многовековног развитка средњовековног сликарства и назначили основне уметничко-естетске принципе нове етапе њене историје.

(ИИУ, М. Р.)

Сведочанства

Олга Зиројевић

Турски извори XV и XVI века о поседима манастира Милешеве

UDK 949.711(093-943.5)"14"

„...и стигосмо у доста велики и лепи манастир св. Саве који припада српским калуђерима... Прича се да овај манастир има око 20000 шкуда прихода и да се некад херцег Србије назвао од св. Саве", записаће, 1573. године, француски хугенот Филип Дифрен-Кане (Philippe du Fresne-Canaye).[1] И на другог француског путника, Жан Палерн Форезјена (Jean Palerne Foresien, 1582) Милешева оставља утисак богатог и добро стојећег манастира.[2] Павле Контарини (Paolo Contarini) ће записати да калуђери имају добар приход у хлебу, вину и стоци,[3] а француски аноним с почетка XVII века (1616), да поседују много имања у земљи.[4]

Ни друге вести, домаћег и страног порекла, не казују ништа одређеније о имању манастира Милешеве. О њему извори ћуте и у времену које је претходило турском освајању. Другим речима, оснивачка повеља овог манастира није сачувана. Полазећи, међутим, од тога да је Милешева у хијерархији српских манастира заузимала друго место (одмах иза Студенице), да се помиње као „велика црква", „велики манастир", „велика лавра" и „манастир светог Саве" (који је у њој почивао),[5] није тешко закључити да је од свог оснивача, краља Владислава (а и од других), Милешева добила богате дарове, међу којима се помињу „села" и „власи". Главнина манастирског земљопоседа била је, по већ устаљеној пракси, највероватније концентрисана око саме Милешеве. Засад се поуздано може доказати да је само Пријепоље улазило у састав манастирског властелинства; већ у првој половини XIV века уживало је статус трга, а таква насеља имала су, опет, обично само велика манастирска имања. Поред тога, Милешева је имала и своју тврђаву — град Милешевац — која јој је пружала заштиту. И тај податак сведочи не само о значају манастира већ и о величини његовог поседа. Укратко, у питању су, сигурно, десетине села, а права и обавезе разних категорија становништва које је живело на манастирском властелинству, били су обухваћени тзв. „Законом светога Саве".[6] Зна се још да почетком девете деценије XIV века није више постојала повезаност Пријепоља с Милешевом. Друкчије речено, mercatum Пријепоље постало је независно привредно неаграрно насеље.[7] Толико.

Шта казују постојећи турски извори (а то су претежно катастарски пописи) о милешевском имању?[8]

У оном најстаријем (сумарном), из 1468/69. године, уз цркву[9] у Милешеву забележено је само 11 кућа (односно калуђера) и приход од 675 акчи,[10] што посредно сведочи о поседовању одређеног, не баш великог имања. Наредни, детаљан попис, обављен 1477. године, изриком помиње „њихове винограде, њихове баште и њихове млинове", које они поседују још од херцеговог времена, а на основу царске заповести (султана Мехмеда II). Калуђерима — укупно их је било дванаест[11] — остављени су још кулукчије (слуге) и демирџија (ковач, гвожђар) Јован. Према старим обичајима, они су били ослобођени плаћања харача и испенџе. Међутим, када је „дефтер ... изнесен пред Порту и када је предочен падишаху, овај није уважио да они буду ослобођени и наредио је да (плаћају) харач",[12] што свакако треба довести и у везу с финансијском реформом султана Мехмеда. Њеној реализацији он ће приступити, по мишљењу румунског османисте Н. Белдичана (N. Beldiceanu), почев од 1476. године.[13] И наредни попис, из 1515. године, говори о виноградима, баштама, њивама и млиновима у поседу калуђера — њихов број сада износи десет и плаћају харач у износу од 500 акчи годишње[14] — па тако и даље остајемо у недоуми-

---

[1] Р. Самарџић, *Београд и Србија у списима француских савременика XVI—XVII века,* Београд 1961, 128—129.

[2] *Исто,* 139.

[3] P. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI vieka, Putopis Pavla Kontarina,* Rad JAZU CXXIV (Zagreb 1895) 65.

[4] Р. Самарџић, *Београд и Србија, 174.* И једна вест из руских архива помиње само пашњаке и повртњаке (Ст. М. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека,* Споменик СКА LIII, Београд 1922, 162).

[5] Поред путописаца, и турски извори углавном називају овај манастир именом св. Саве.

[6] Детаљно: М. Благојевић, *О положају становништва пријепољског краја у доба Немањића,* Симпозијум Сеоски дани Сретена Вукосављевића, III, Пријепоље 1976, 225—234.

[7] Ђ. Петровић, *Прилог познавању Пријепоља у касном средњем веку,* Симпозијум Сеоски дани Сретена Вукосављевића, VIII, Пријепоље 1981, 166.

[8] Реч је, значи, о званичним актима османске администрације.

[9] Упор. О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године,* Београд 1984, 17—19.

[10] F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih dokumenata o manastiru Mileševo,* POF XXVIII/XIX, (Sarajevo 1980), 366.

[11] Тај број се добија збрајањем њихових имена, док пописивач наводи да их је било 13 (кућа).

[12] F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih,* 367—368.

[13] Разлози којима се, при том, руководио били су следећи: жеља да увећа број тимарника (тј. војну снагу царства), потреба да побољша финансијску ситуацију земље и ослаби земљопоседнике и, најзад, жеља да учврсти исламско законодавство (N. Beldiceanu, *Recherches sur la reforme foncière de Mehmed II,* Acta historica, IV, (Monachii 1965), 27—39).

[14] F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih,* 368—369.

ци када је реч о величини имања, као и о местима која је обухватало. Тек попис из 1572. године (детаљан) изриком наводи, уз село Седобро (Исведобре), винограде у поседу „калуђера цркве св. Сава"[15], а онај из 1585. године детаљно га описује.[16] То су виногради и њиве у селу *Седобру*,[17] виногради и њиве у месту *Посеље* (заселак Седобре),[18] два винограда у месту чије се име не може прочитати, три њиве — *Љубино брдо*,[19] *Симовин*[20] и *Валач*[21] — у селу *Косатици*,[22] њиве на месту *Иван*,[23] њива Селце у близини *Црне Стене*,[24] пролаз *Свети Лука*,[25] пашњак (чије име не може да се прочита,) њива на месту *Велики поп*,[26] виногради, њиве, баште, млинови и чаир (ливада) *Брестовац*.[27] А заузврат „они су давали за царску благајну харач одсеком у износу од 500 акчи годишње, заједно са порезом на ситну стоку, а на основу царске заповијести. Сада када је пописиван вилајет, према ранијој наредби, ово је остављено калуђерима који се налазе у цркви Светог Саве и тако је уписано у нови царски дефтер."[28] У истом попису уз село *Седобро* забележен је виноград од четири дунума,[29] раније у поседу тројице муслимана, сада у рукама цркве Свети Сава, а уз село Косатицу уписана је „њива *Селица* у поседу . . . калуђера и осталих калуђера цркве Свети Сава". За њу је требало да плаћају 100 акчи годишње (одсеком).[30] Милешевско имање се, значи, углавном простирало на подручју села *Седобра*, *Косатице*,[31] *Црне Стене* и *Ивања*. Ови поседи, по сведочанству самог турског пописа, раније су били записани Пирији, сину Курдову.[32] Реч је, значи, о повраћају ранијих, највероватније манастирских поседа. Питање када су она одузета од манастира и уступљена локалним феудалцима, засад остаје без одговора. Као и она зашто су му и када су му поново враћена.[33]

Манастир сасвим сигурно није никада био сасвим лишен свога поседа, а период од 1573. до 1586. године био је, по сасвим поузданом сведочанству дубровачких извора, чак период благостања. У то време Милешевци су отерали у Дубровник 4700 оваца и остале стоке (значи, између 400 и 500 грла годишње), у укупној вредности од око 2000 дуката. У милешевском крају сачувала се и прича, а односи се, највероватније, управо на то доба, о дрвеним чунковима кроз које је из Бискупића довођено млеко у манастир.[34]

Судећи по наредби упућеној 1589. године босанском беглербегу, посадници тврђаве Милешевца отимали су калуђерима имање и чинили им разне невоље. Оштетили су чак и сам манастир и покварили мост који се налазио у његовој близини.[35] Одсуство каснијих вести о овом сукобу не мора значити да је он и решен, чак је вероватније да се одлазак Милешеваца у Русију 1588. године (а прве везе с њом бележе се од средине XVI века), као и трагична збивања око моштију св. Саве у 1595. могу, можда, у одређеној мери, повезати и с калуђерско-турским сукобима око имања, можда управо оног његовог дела који им је касније враћен. У тим сукобима извесну улогу морао је имати и мост, који су посадници „покварили". Већ коришћени опширни катастарски попис из 1585. године обавештава о постојању моста у близини манастира Св. Саве. Био је саграђен, сазнајемо даље, новцем калуђера, који су га, чини се, управо у то време поклонили „узвишеном цару". Будући да је то „постало погодно место за пролазак људи, с обзиром да је потребно одржавање моста, одлучено је да се поправља из њихових средстава.[36] Због обављања те службе они су ослобођени државних намета и весларења. На основу царске заповести коју поседују калуђери поменутог манастира (овако) је убележено у нови дефтер."[37] Мост је, значи, био изграђен нешто раније, свакако после 1572. године (јер се у њему не помиње), а представљао је, очигледно, значајан саобраћајни објекат на овом (и данас) важном путу из приморја у унутрашњост земље. Изградња моста је, вероватно, утицала на враћање неких раније одузетих манастирских поседа, па отуда се, можда, и на њега, а не само на манастир, сручује гнев огорчених, тачније, оштећених посадника Милешевца. Поред тог моста, треба поменути и онај на Лиму, преко којег се стизало у Пријепоље, насеље које свој настанак дугује управо Милешеви и једино насеље (трг) за које се поуздано зна да је улазило у састав манастирског властелинства. По сведочанству Евлије Челебије, мост је носио Фатихово име,[38] што потврђује и званични турски попис из 1572. године („велики мост изграђен у време султана Мехмед хана"), ту се још казује да се о његовом одржавању бринуло девет хришћанских кућа (муселеми), уз одређене пореске олакшице.[39] Да ли је Фатих изградио нови мост на месту неког ранијег, у међувремену порушеног, те-

---

15 Истанбул, Архив Председништва владе, *Опширни дефтер кадилука Пријепоље* № 654, фотокопије.

16 Значајну помоћ при убикацији низа топонима пружила нам је колегиница мр Гордана Томовић, па јој и овом приликом на томе захваљујемо.

17 У преводу F. Spahe: *Sjedovi (Nekoliko turskih*, 369).

18 Мислимо да се и тако може читати име Belin *(Исто)*.

19 Заселак Д. Косатице зове се Љубићи.

20 Непознато.

21 Данас потес и шума Ваоч у селу Седобру.

22 У тексту F. Spahe: Kostajnica *(Nekoliko turskih*, 369).

23 Реч је, највероватније, о селу Ивању, јужно од Пријепоља.

24 Данас ово име носи једно брдо у засеоку села Ивања. Иначе, о жупи Црној Стени вид. С. Ћирковић, *Пријепоље у средњем веку*, Симпозијум Сеоски дани Сретена Вукосављевића, III, Пријепоље 1976, 212—213. У нама доступним дефтерима ово село забележено је, последњи пут, 1519. године. Уживао га је мухафиз Милешеве (Милешевца), а имало је само девет кућа *(Опширни дефтер кадилука Пријепоље*, фотокопије).

25 Непознат.

26 Могуће је и друкчије читање. Непознато.

27 Непознат.

28 F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih*, 370.

29 Стара тур. мера за земљиште, износила је 40 корака у дужину и 40 корака у ширину.

30 Анкара, Главна дирекција катастра, *Опширни дефтер за Херцеговину*, № 484, фотокопије. Чини се да је ова сума улазила у ону претходно наведену (500 акчи). Није јасно ни да ли је овде у питању допуна већ наведеног описа имања.

31 Вероватно је идентична с данашњом Д. Косатицом.

32 F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih*, 369—370.

33 Судећи по једној знатно каснијој белешци (у дефтеру из 1585. године), мислимо да датира из времена Велике сеобе, али се односи на крај XVI века. Манастирски посед се ту углавном везује за села Ивање (Иван) и Сопотницу; наводе се њиве, ливада, виноград, башта, шума и др. Вероватније је да је свуда реч о множини *(Опширни дефтер за Херцеговину*, фотокопије).

34 Р. Грујић, *Манастир Милешева и Дубровник крајем XVI века*, Гласник Скопског научног друштва XV—XVI, (Скопље 1936), 358—360; С. Радојчић, *Милешева*, друго издање, Београд 1971, 48.

35 F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih*, 370—371.

36 Тј. калуђерских.

37 F. Dž. Spaho, *Nekoliko turskih*, 369.

38 Evlija Čelebi, *Putopis, Odlomci o jugoslavenskim zemljama*, prev. H. Šabanović, Sarajevo 1967, 388. О мосту детаљније: P. Matković, *Dva italijanska putopisca po Balkanskom poluotoku iz XVI vieka*, Starine JAZU X, (Zagreb 1878), 207; Р. Самарџић, *Београд и Србија*, 157.

39 *Опширни дефтер за Херцеговину*, фотокопије. У време проласка Евлије Челебије за одржавање моста трошили су се приходи од кирија Ибрахим-пашиних (10) дућана *(Putopis*, 389).

шко је поуздано рећи. Могућно је да се до времена његове изградње Лим код Пријепоља прелазио скелом, како то сведочи и турски попис из 1477. године. Ту се помиње лађа (скела) коју су „од раније направили грађани". И „оправка је такођер обавеза грађана".[40] Само Пријепоље је у то време било значајно насеље[41] са 155 домова, 38 неожењених мушкараца и две удовице. Међу становницима су забележени: син „шустера", син златара,[42] син улара и син „кожухара". И велики број воденица — шест рајинских млинова и четири ступе за вајање сукна[43] — треба, мислимо, довести у везу с ранијим статусом овог насеља. Да је заиста реч о некадашњим манастирским воденицама, сведочио би и турски попис из 1572. године. Ту се воденице, има их и даље десет,[44] лоцирају на Косатској и Милешевској реци, а на реци Лиму, у близини касабе, налазио се рибњак,[45] објекат који је обично улазио у састав манастирског поседа. И три мезре, од којих се једна зове Крчевине — свака с пашњаком, шумом и ливадом[46] — треба, највероватније, довести у везу с некадашњим манастирским властелинством, као и неке од чифлука — има их укупно једанаест — уписаних уз Пријепоље. Један од њих (први по реду) чинила су три земина: Ивање, Ратајска и још један (чије име не може да се одгонетне), који је најпре био вакуф неког Мустафа војводе, а у време пописа у 1572. поседовао га је хатиб џамије Абдурахмана (у Пријепољу) Мустафа. Придодати су му били ливаде и пашњаци. Остали чифлуци, а у њихов састав су улазиле разне врсте земљишта (пашњаци, шуме, виногради, баште, ливаде), били су у поседу посадника тврђаве (Милешевца), једног спахије и једног мутевелије. У самом Пријепољу било је уписано пет баштина у поседу војника (према старом дефтеру). Да ли је ту реч о некадашњим „црквеним војницима" или, пак, о ситној властели, тешко је поуздано рећи. Иначе, у истом попису стари војници се бележе још у неколико села: *Горња* и *Доња Жика*, друго име *Ожеговић* — 12 баштина; *Старо*[47] — две баштине; *Чадиње* — три баштине; *Дучево* — две баштине; *Бјелобаба*[48] — две баштине; *Инаброковине(?)* — две баштине; *Косатица* — две баштине.[49] На простору последња два села, то знамо поуздано, налазили су се манастирски поседи. И велики број влашких џемата (катуна) на подручју милешевске нахије, било их је, 1477. године, двадесет два,[50] сведочи, посредно, о величини манастирског имања. Број села био је, како је то већ истакнуто, обично неколико пута већи од броја катуна.[51]

Значи, у питању су десетине села. А ми смо, на основу каснијих турских вести, поуздано утврдили само четири: Седобро, Косатицу, Ивање и Црну Стену. У првом расположивом турском попису (1477), сточни фонд[52] ових села је подељен између султановог и санџак-беговог хаса; тачније, села Црна Стена и Оборци (односно Ивање) са укупно 135 грла стоке (или 270 акчи) припала су царском,[53] а Седобро и Косатица са 550 грла стоке (или 1100 акчи) санџак-беговом хасу.[54] Сама села била су раздељена тимарницима: Црна Стена (са 5 домова и 3 неожењена мушкарца) и Оборци (са 11 домова и 2 неожењена) припадали су посадницима тврђаве Милешеве (мисли се на Милешевац),[55] док Седобро (укупно 50 кућа, 15 неожењених мушкараца и 2 удовице)[56] и Косатицу (укупно 43 куће и 3 неожењена мушкарца)[57] деле диздар Милешеве и имам из исте тврђаве односно черибаша Синан (с тим што овим последњим припадају само по две односно три куће).

Овом броју села могли бисмо, засад, поуздано прикључити још једно. Из знатно касније писане белешке у дефтеру из 1585. године — датум је нечитак, али је сигурно реч о времену Велике сеобе — сазнајемо да су у састав милешевског имања[58] улазиле и њиве на месту *Чрлеви брда*[59] у селу *Сопотници*.[60] Године 1477. сточни фонд овог села бројао је 180 грла ситне стоке[61], док су само село (33 дома и 16 неожењених мушкараца) делила двојица посадника Милешевца. И постојање пет воденица у селу, од тога две ступе за ваљање сукна[62], сведочило би, такође, о некадашњем манастирском поседу. Да ли се и цркве, које се бележе уз неколико села милешевске нахије, могу (или морају) довести у везу с Милешевом и њеним некадашњим поседом? Постоји могућност да су у питању манастирски метоси. Бар у селима за која смо поуздано утврдили да су улазила у састав милешевског имања, а то су Седобро, Косатица и Сопотница. У првом су постојале две цркве *(Св. Стефан* и *Св. Никола),* у другом једна (посвећена Христу — *„Св. Исус")* и у трећем једна *(Св. Никола).* У време пописа обављеног 1572. године, све су биле напуштене, а њихове баштине обрађивали су становници поменутих села. Међу напуштеним црквама налазила се и она у селу у Чадињу (име њеног патрона нисмо у могућности да одгонетнемо).[63] Занимљиво је да се црква у Ивању — чији су се темељи сачували до данас[64] — не помиње. Значи ли то да је већ тада била давно напуштена? Можда би одговор могао бити потврдан. Друга до данашњег дана сачувана црква је она манастира Пустиње. Њене рушевине се налазе уз саму Ратајску реку (југоисточно од Пријепоља).[65] Већ помињани турски попис из 1572. године бележи уз село Ратајску „манастир *свети Симјон*[66] са црквом *Пустиња* и мезром *Осоје*[67] и мезром *(I) страшевица*[68] и мезром *Крчевине*[69] и виноградима и баштама и млином

[40] A. S. Aličić, *Poimenični popis sandžaka vilajeta Hercegovina*, Sarajevo 1985, 164.
[41] Улазило је у хас херцеговачког санџак-бега.
[42] Мислимо да је то прихватљивије читање него злапар (?).
[43] A. S. Aličić, *Poimenični popis*, 162—164.
[44] Четири су у поседу муслимана, а три у рукама војника, остале у поседу хришћана, од којих две у поседу кнеза Петка (или Ника), сина Вукашина и других хришћана Пријепоља. Уопште, воденице су углавном у заједничком поседу (с тим што се уписује само један власник).
[45] У поседу хришћана Пријепоља с приходом од 140 акчи годишње.
[46] Такође у поседу хришћана Пријепоља.
[47] Данас заселак села Прањци.
[48] Данас Бјелобабе.
[49] *Опширни дефтер кадилука Пријепоље,* фотокопије.
[50] A. S. Aličić, *Poimenični popis*, 40—50.
[51] М. Благојевић, *О положају,* 228.
[52] У питању је ситна рогата стока.
[53] A. S. Aličić, *Poimenični popis*, 13—14.
[54] *Исто*, 210—211.
[55] *Исто*, 584.
[56] *Исто*, 573, 595.
[57] *Исто*, 574, 219.
[58] У тур. тексту „манастир по имену Свети Сава".
[59] Вероватно, данашње Црвене Стене, источно од села.
[60] *Опширни дефтер за Херцеговину*, фотокопије.
[61] A. S. Aličić, *Poimenični popis*, 14.
[62] *Исто*, 580—581.
[63] Да ли је идентичан с манастиром у селу Сељанима (које је, по предању, подигао краљ Милутин, а обновљен је 1847. године)? Вид. Ал. Гиљфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево 1972, 274; В. Шалипуровић, *Прилози за историју грађевинарства у средњем Полимљу у XIX веку*, Београд 1979, 83.
[64] М. Кашанин, *Две црквине код Пријепоља*, Гласник Скопског научног друштва I, (Скопље 1926), 367—369.
[65] *Исто*, 365—367.
[66] У каснијим пописима „Истепан Симјон" — можда само погрешно написана или преписана прва реч.
[67] Данас локалитет западно од села Ратајске.
[68] Вероватно, локалитет Стражевац, северозападно од Ратајске (на ратној карти из 1905. године 1:75 000).
[69] Непознат.

и шумом и ливадом у поседу калуђера Степана (тј. Стефана), сина Онуф(у)рија и осталих калуђера, одсеком годишње 650 (акчи)". На име истог калуђера уписан је био и део једне баштине коју је до тада држао Махмуд Обрад.[70]

У питању је, очигледно, манастир са значајним поседима, а који је св. Симеон у питању, засад је тешко поуздано рећи. Судећи по називима, манастир Св. Симјон, црква Пустиња, можда је ту реч о обједињавању два ранија манастирска односно црквена поседа. Остаје, такође, неизвесно и у каквој је вези овај манастир био с милешевским. После бекства калуђера, у време Велике сеобе, ова два манастира деле исту судбину, допадају неком пензионеру Омеру Халилу.[71] Када је реч о црквама у милешевском крају, треба, најзад, поменути и ону у Пријепољу. Једине вести о њој остале су на страницама путног дневника Филипа Дифрен-Канеа (1573). Из њих сазнајемо да су се изван града налазиле рушевине једне старе хришћанске цркве.[72] И турски попис из 1572. године казује да је њена баштина била у рукама хришћанских становника касабе, што значи да је била напуштена. Иначе, налазила се у близини хришћанске махале и била је посвећена св. Јурју.[73] Да ли је ту реч о католичкој односно дубровачкој цркви? Не знамо ни да ли их је било још. У турском попису из 1477. године забележени су један поп и тројица синова попа[74], а у пописима из 1572. и 1585. по два сина попа (поседују баштине).[75]

Али, вратимо се милешевском поседу. Поуздано се, дакле, може утврдити да су у њега улазила села[76] Седобро, Косатица, Ивање, Црна Стена и Сопотница, значи, села која су се налазила у његовој непосредној околини. Ипак, као да то није било све. Не знамо, наиме, како да схватимо податак да четири филурицијска домаћинства у самој *Глухавици*[77] припадају „манастиру Милешеви и да се воде на Јована, сина Петрова".[78] Да ли је ту реч о некадашњим манастирским власима који су се, као и сама Милешева[79], старали о путевима? Или је просто реч о манастирском метоху? Или је, можда, милешевски манастир — поред Дечана и Бањске — уживао део дохотка од овог познатог рудника гвожђа? Додајмо да у то време нема вести о рударској активности у самој Глухавици.[80] Збуњивала би, иначе, и неуобичајеност ове појаве.[81]

Укратко, овај сасвим огољени податак[82] намеће читав низ питања на која, у недостатку других вести, нисмо у стању да одговоримо. Детаљнија обавештења о величини манастирских имања, као и о њиховој судбини током вишевековне турске владавине нуде, обично, појединачни документи — разне потврде, судске одлуке и други акти локалне односно централне османске администрације — којима, када је реч о Милешеви, засад не располажемо, а, нема сумње, и понеке серије постојећих турских архива[83] за којима треба трагати, као што ће се, можда, понеки документ открити и у самим манастирима или другде.[84]

---

[70] *Опширни дефтер кадилука Пријепоље,* фотокопије.

[71] *Опширни дефтер за Херцеговину,* фотокопије.

[72] Р. Самарџић, *Београд и Србија,* 128.

[73] *Опширни дефтер кадилука Пријепоље,* фотокопије. Могућно је, додуше, и нешто друкчије читање, Ловрај или сл., али нам се чини да је ту ипак реч о св. Јурју.

[74] A. S. Aličić, *Poimenični popis,* 162—163.

[75] *Опширни дефтер кадилука Пријепоље,* фотокопије; *Опширни дефтер за Херцеговину,* фотокопије

[76] Тачније, делова њихових атара.

[77] Тур. Демирџи базар.

[78] Висина филурије је износила 350 акчи по домаћинству (Е. Мушовић, *Глухавица,* Новопазарски зборник 6, (Нови Пазар 1982), 72.

[79] Р. Тричковић, *Из живота Милешеве на почетку XVII века,* Зограф, 6, (Београд 1975), 71—73.

[80] Е. Мушовић, *Глухавица,* 71.

[81] Мада је, иначе исламско законодавство обиловало врло прагматичним решењима.

[82] Не располажемо ни турским текстом.

[83] Упор. Р. Тричковић, *Из живота Милешеве,* 71—73.

[84] Упор. Ст. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку,* Споменик СКА XXXIX, (Београд 1903), 16—42; исти, Грађа за српску историју, 1—329.

Les sources turques du XVe et du XVIe siècle sur les possessions du monastère de Mileševa

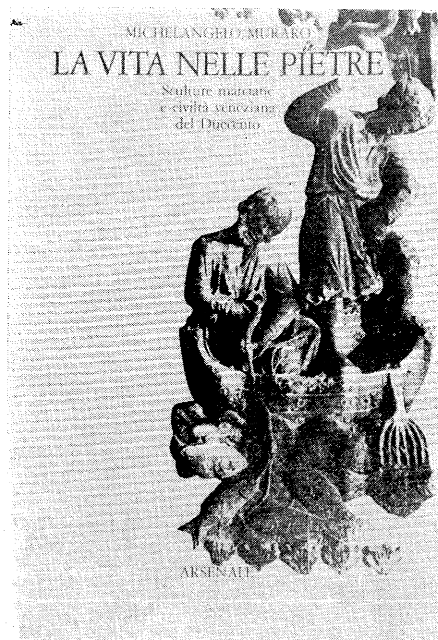
Olga Zirojević

Les connaissances actuelles se rapportant au domaine de Mileševa, qui dans la hiérarchie des établissements monastiques serbes occupait le second rang (immédiatement après Studenica), se réduisaient, pour l'essentiel, aux témoignages des voyageurs étrangers pour lequels ce monastère représentait une étape fréquente. Compte tenu que nous ne possédons pas la charte de fondation de cet établissement, nous n'avons aucune information sûre concernant son domaine, excepté le fait que Prijepolje lui appartenait (marché du monastère) et qu'il possédait sa propre forteresse — la ville voisine de Mileševac.

Sur la base de relevés cadastraux turcs conservés (y compris ceux n'ayant pas encore fait l'objet d'une publication) il a été établi de façon sûre que pour la période ici en question les villages de Sedobro, Kosatica, Ivanje, Crna Stena et Sopotnica, plus précisément, certaines parties de leurs finages étaient rattachées au domaine du monastère de Mileševa. C'est-à-dire les villages qui se trouvaient dans ses environs immédiats. Par contre il est plus difficile d'interpretér une donnée (provenant d'un defter bosniaque de la fin du XVI^{e} siècle) nous apprenant que quatre familles payant la filuria du site même de Gluhavica appartiennent »au monastère de Mileševa et qu'ils sont portés sous le nom de Jovan, fils de Petar«. S'agit-il là d'anciens évlahs dépendants du monastère (qui, tout comme Mileševa, étaient chargés de l'entretien des routes)? tout simplement d'un métochion du monastère? Ou doit-on supposer que celui-ci jouissait peut-être d'une partie du revenu de cette célèbre mine de fer? Le fait est qu'aucune activité minière n'est enregistrée sur le site de Gluhavica à cette époque. Toutes ces questions restent donc du domaine des suppositions.

(Trad. par Pascal Donjon)

Књиге



Michelangelo Muraro

La vita nelle pietre. Sculture marciane e civiltà veneziana del Duecento

Arsenale Editrice
Venezia 1985

Quando si parla della Basilica di San Marco a Venezia il pensiero subito corre alla sua scintillante decorazione musiva che, con la profusione dei colori e il vibrare della luce, crea atmosfere rarefatte e suggestive, palese manifestazione dell'eredità bizantina, della sua tensione verso l'ideale, l'assoluto. Ma in questo edificio, simbolo della città, luogo di culto e, al tempo stesso, privilegiato »luogo di memoria« della civiltà veneziana, si intrecciano, si accavallano e originalmente si fondono molte altre »eredità«: molteplici sono le componenti stilistiche qui testimoniate, conseguenza della fitta rete di rapporti che Venezia ha, nei secoli, intrecciato, con l'Europa Occidentale e con l'Oriente mediterraneo.

Se vogliamo dunque, penetrare nel più autentico spirito di Venezia per cogliere l'essenza vitale della sua millenaria civiltà è opportuno distogliere lo sguardo dalle manifestazioni più appariscenti e volgere l'attenzione in particolare alle sculture che animano le pareti e i portali della Basilica, forse meno fascinose e ammalianti dei mosaici, ma di altissima qualità artistica e, senza dubbio, assai più vive e pregnanti di significato. Sono queste, infatti, le più eloquenti testimonianze della »via maestra« dell'arte veneziana; qui trova efficace e compiuta espressione quella mentalità tipicamente lagunare, pragmatica come si conviene ad un mercante, attenta alla realtà e, di consueguenza, poco incline alle astrazioni e agli oscuri simbolismi di matrice orientale.

Fino ad oggi, tuttavia, pochi avevano colto nella sua pienezza il valore delle sculture marciane: inspiegabilmente il Duecento, secolo eroico per la storia di Venezia, sembrava non aver lasciato tracce degne di memoria nelle arti. Troppo vaghe e scarsamente documentate erano le notizie che si potevano ricavare dai manuali e dagli studi dedicati alla Storia dell'Arte Italiana. La critica stessa appariva incerta, disorientata forse dal contemporaneo manifestarsi a Venezia di correnti diverse, di componenti stilistiche multiformi e variegate.

E' per questo che ha suscitató consensi e vivo interesse il volume di Michelangelo Muraro, intitolato »La vita nelle pietre«, che, avvalendosi di una ricca e circostanziata documentazione, propone una inedita interpretazione delle sculture di San Marco, analizzate sia come espressione di una civiltà artistica evoluta e raffinata sia per la loro sorprendente aderehza al fluire della vita quotidiana. Pur non rinnegando, quindi l'influsso esercitato dal mondo bizantino — specie per quanto concerne il gusto per la preziosità, per le qualità tattili e cromatiche della materia — si deve, però, riconoscere che altre erano le fonti alle quali gli artisti locali di preferenza si ispirarono per esprimere la psicologia, la mentalità, gli orientamenti politici e culturali della Venezia del Duecento. E' nelle »pietre« marciane che si può, dunque, leggere la vera vita di questa singolare città che aveva legato le sue sorti esclusivamente ai traffici marittimi e che, anche nei secoli in cui l'avvento del feudalesimo aveva causato la decadenza dei centri urbani ed una sensibile contrazione delle attività commerciali, riuscí a far sopravvivere la sua fiorente vita cittadina alimentata dagli intensi scambi con l'Oriente.

I decenni a cavallo fra il sec. XII e il XIII si erano rivelati particolarmente favorevoli per Venezia: il suo ruolo di mediatrice e paciera nei contrasti fra Federico I e il Papa sottolineava un prestigio politico ormai consolidato, il volume dei suoi traffici era in continua e costante espansione e, nel 1204, nell'ambito della IV Crociata, essa poté partecipare con successo alla presa di Costantinopoli. E' questo uno dei momenti cruciali della storia della città, qui si situa un episodio-chiave, decisivo per i futuri sviluppi delle arti a Venezia e che solo il recente studio di Muraro ha messo opportunamente in evidenza. A Costantinopoli inesauribile fulcro di civiltà, avviene, infatti, l'illuminante incontro con le raffinate oreficerie dei maestri della Valle della Mosa, preziose manifatture, espressione di quello squisito stile franco-mosano che, più tardi, si manifesterà in forma monumentale nelle grandi cattedrali francesi. La prontezza con cui i Veneziani assimilano i segreti di quest'arte può senz'altro giustificare la precoce fioritura della scultura veneziana del Duecento. Non solo, nel 1206 il doge Enrico Dandolo riceve in dono il *Reliquiario della Croce* di Maestro Gerardo destinato a diventare un insostituibile modello, un costante punto di riferimento per l'evoluzione del gusto e dello stile.

A differenza di numerosi, altri centri europei, l'ambiente veneziano, fin dai primi anni del secolo XIII, appare, quindi, estremamente vivace, animato; la società si articola in un gran numero di mestieri, di corporazioni: è una folla operosa di bottegai e imprenditori, di mercanti e di artigiani, tutti organizzati nelle Arti che, prima di ogni altro comune italiano, già nel Duecento avevano definito i loro Statuti. Viene, così, rapidamente formandosi — in anticipo sulle altre città — una concezione di vita tipicamente borghese che attribuisce valore fondamentale all'esperienza della realtà e che cerca di far tesoro di tutti gli stimoli, gli influssi, i suggerimenti provenienti dai paesi più diversi e lontani. Ciò avviene anche nel campo delle arti figurative ed è il motivo per cui spesso la scultura veneziana, col suo carattere multiforme e sfuggente, non è stata pienamente compresa, pur raggiungendo — come ha dimostrato Muraro — ineguagliati vertici artistici e poetici. Eloquente è il riscontro cronologico: le sculture marciane risalgono, senza dubbio, agli anni immediatamente precedenti il 1240, data in cui venne realizzato il Portale del Duomo di Traù ad esse evidentemente ispirato. Ma qual'era, in quel tempo, la situazione delle arti plastiche in Italia? Un rapido confronto con le contemporanee esperienze

artistiche porterà a risultati sorprendenti: la scultura veneziana si dimostra, infatti, in anticipo sui più celebri capolavori della scuola pisana, anzi, se è attendibile una notizia riportata dal Vasari, proprio allora Andrea e Nicola Pisano, risultavano presenti nella città lagunare.

»Il capolavoro della scultura italiana fra il quarto e il quinto decennio del Duecento — scrive Cesare Gnudi — è il Portale centrale di San Marco« che, per i suoi caratteri stilistici e le scelte iconografiche, può senza dubbio, ritenersi la »summa« della civiltà veneziana del tempo, un poema figurativo che il suo fulcro nel mosaico centrale raffigurante Cristo quale protettore della città e del lavoro dell'uomo. I vari arconi che lo compongono sono arricchiti da una serie di rilievi realizzati da artisti diversi nel periodo compreso fra i primi decenni del secolo e il 1275, rilievi dettagliatamente documentati e analizzati da Muraro il quale, pur sottolienando l'accavallarsi dei più diversi stili, ci guida a comprendere il denominatore comune, il carattere peculiare ed originale dell'arte veneziana. »Comune-egli osserva — è la tendenza a ricondurre alla realtà i vari stili e le varie esperienze; è un costante ritorno ai padri, a quell'armoniosa semplicità che caratterizzava l'arte romana dell' antica provincia veneta, lontana dai fasti e dall'aulicità della capitale. Gli scultori veneziani, quindi; pur accogliendo gli influssi esterni più disparati li rielaborano costantemente in chiave realistica e quitidiana«, prediligono, cioè, le espressioni più immediate, autoctone di quell'arte provinciale romana sgorgata dal fecondo contatto con la civiltà veneta.

Si tratta di un graduale processo evolutivo che, partendo dalle più remote suggestioni romane e bizantine, condurrà le maestranze veneziane ad elaborare un linguaggio nuovo, vivo e originale, come si vede nelle sculture e nei rilievi incastonati nelle pareti esterne di San Marco: al realismo plastico, alla robustezza della raffigurazione a tutto tondo dei *Fiumi del Paradiso,* si accostano, ad esempio, eleganze francesi o la scioltezza e la preziosità dell'arte mosana; asprezze espressive di sicura matrice teutonica affiorano, invece, nel rilievo con *Ercole e l'Idra,* mentre nel *Cristo in Maestà* e, ancor di più, nel nobilissimo *Sacrificio di Isacco,* ormai superati gli schematismi del bizantino e del gotico, si approda al cosiddetto »Stile 1200«, a quel clima di protorinascimento che aveva pervaso anche la corte di Federico II e che aveva accomunato i più vivi centri della cultura europea.

Tale evoluzione del linguaggio artistico appare ancor più evidente nel Portale maggiore della Basilica marciana che il Toesca definisce »uno dei più compiuti cicli iconografici della nostra scultura«. Punto di partenza sono, senza dubbio, le *Allegorie della Terra e dell' Oceano* (nell'arco più interno) in cui predominano l'asprezza barbarica e la pesantezza tipica del romanico, mentre alquanto sconcertante per la compresenza di stili diversi è il successivo arcone con le Virtù in cui, accanto alle forme rozze e impacciate della *Fortezza* spicca l'incomparabile eleganza della *Pazienza* che sembra incidere con un aggraziato passo di danza. Nel medesimo arcone si trovano anche le *Allegorie dei Mesi* dell'anno con i segni zodiacali: la scioltezza della composizione, l'attenzione all'ambiente, la vivacità naturalistica che le caratterizzano preludono a quella ricchezza, a quella vitalità espressiva che culmineranno nella rappresentazione dei Mestieri. Significativamente nell'arco principale non troviamo, infatti, le Arti liberali — com'era consuetudine soprattutto nelle cattedrali francesi — ma bensì i Mestieri, le Corporazioni che costituivano la solida base dell'efficiente società veneziana. »L'attenzione con cui è osservato l'uomo che lavora — sottolinea Michelangelo Muraro — denota una partecipazione personale dell'artista ai vari tipi e gradi della fatica umana ... Ogni gesto, ogni arnese, ogni veste è adeguata al soggetto e ad un preciso momento della rappresentazione, ed è reso con assoluta padronanza delle forme anatomiche«. Non a caso Otto Demus, uno dei più profondi conoscitori di San Marco, definisce questi rilievi la più completa e la più realistica rappresentazione dei Mestieri nella scultura medioevale.

La scelta del rilievo che permetteva di collocare le figure in uno spazio naturalistico ed agibile, la conquista di una grande disinvoltura compositiva e di una notevole abilità tecnica, derivate dalla consuetudine con le più evolute correnti artistiche del tempo, l'osservazione attenta e partecipata dalla realtà, unita all'ossequio per la romanità sopravissuta nelle province, hanno consentito agli scultori veneziani di trasmetterci una delle più alte e nobili rappresentazioni della società del Duecento, senz'altro più viva e immediata di quella costituita dai mosaici. E' la testimonianza di una società in cui il fervore dei traffici e la circolazione di uomini e di idee di continuo privano nuovi orizzonti, favorivano gli scambi arricchivano il bagaglio tecnico, culturale e iconografico alimentado quella vivacissima, impareggiabile fioritura artistica che sarà, per secoli, il vanto della Serenissima.

Un'ultima osservazione riguarda un problema purtroppo molto attuale, quello del degrado delle sculture causato dall'inquinamento atmosferico. Scrive, infatti, Muraro — in conclusione del suo volume — che per illustrare e documentare i grandi capolavori della scultura marciana, egli si è visto costretto ad utilizzare fotografie scattate alcuni decenni fa e, in particolare, materiale proveniente dalle raccolte Alinari (1910—1930) e Naya Bohm (1890—1930). Solo così è stato possibile rendere con precisione la qualità, la raffinata fattura di questi rilievi, oggi in gran parte intaccati dall'ondata inquinante che impietosamente si abbatte sulle pietre veneziane. Si osservi soprattutto l'emblematico confronto — proposto all'interno del volume — fra due fotografie (una recente, l'altra scattata circa 50 anni fa) raffiguranti il *Proto:* il progressivo sgretolarsi del marmo e la caduta di alcune parti indicano un avanzato ed irreversibile processo di degrado. Neppure i recenti interventi — tanto celebrati e reclamizzati — inducono ad ottimistiche previsioni. L'ultimo restauro, durato ben cinque anni e mezzo, ci permette, senza dubbio, di intuire l'antica bellezza di San Marco, il fascino delle sue armoniose policromie, l'eleganza della decorazione scultorea, ma non riuscirà a nostro avviso, a preservare dalla distruzione dei marmi marciani. Infatti, nonostante da più parti si affermi il contrario le superfici trattate con sostanze consolidanti presentano coefficienti di dilatazione molto diversi dalle zone sane e compatte della scultura. Può accadere, così, che in seguito ad infiltrazioni di ghiaccio fra le due parti, la pietra tenda a staccarsi a interi blocchi, anziché sgretolarsi gradualmente in superficie. Constatata, quindi, l'impossibilità di garantire una effettiva conservazione dei rilievi di San Marco, l'unica soluzione, anche se dolorosa, ci sembra quella di staccare gli originali, conservandoli in ambienti protetti, e di sostituirli con calchi o con fedeli riproduzioni, come si è ad esempio fatto nella Cattedrale di Strasburgo o per i capitelli di Palazzo Ducale.

Purtroppo impotenti di fronte all'inarrestabile inquinamento atmosferico che in questi anni sta rapidamente cancellando le gloriose vestigia della civiltà lagunare, si cerchi almeno di recuperare il tempo perduto offrendo un adeguato riparo alle sculture marciane, insostituibili testimonianze dell'elevata cultura, del gusto raffinato, della fresca vena realistica che, da sempre hanno connotato il fiorire delle arti a Venezia.

Silvia Colla



Maria Stella Calò Mariani

L'arte del Duecento in Puglia

Istituto Bancario San Paolo
di Torino
Torino 1984

220 стр. текста
295 црно-белих и репродукција у боји

Уметност је стекла у банкарима, у доба Ренесансе, нови сој мецена. Тада су се познате банкарске куће, нарочито у Фиренци, почеле надметати у помагању стваралаштва многих уметника[1], а таква врста меценатства траје у Италији све до наших дана. Штавише разне банкарске институције сада све чешће финансирају и штампање луксузних издања из разних области уметности које намењују искључиво својим клијентима. Због тога се те публикације међу којима су, понекад, дела познатих аутора, не могу наћи у продаји. Таква је књига о којој ће бити речи у овом приказу: *L'arte del Duecento in Puglia*, коју је објавио Istituto Bancario San Paolo di Torino. Аутор је Мариа Стела Кало Мариани која је Библиотеци Семинара за историју уметности Филозофског факултета у Београду поклонила ову своју садржајем разноврсну и илустрацијама лепо опремљену књигу.

Наслов који је ауторка изабрала — „Уметност XIII века у Апулији" — уствари обједињује дванаест чланака груписаних у пет поглавља у којима се говори о времену од краја XII до последњих деценија XIII столећа. Ту се налазе и неке од тема које Кало Мариани већ дуже времена проучава, а о чему се читалац може обавестити из бележака (стр. 212—218) којима су поједина поглавља опремљена. Овој збирци есеја, писаних очигледно по налогу наручиоца и намењених његовој образованој али не и стручној клијентели, због чега у књизи недостају индекси, главно обележје дају текстови који се односе на репрезентативне споменике из периода владавине Фридриха II Хоенштауфена. Они су изложени у другом, трећем и четвртом поглављу док прво, обухвата крај XII и почетак XIII века и илуструје неколико чувених црквених споменика насталих пре епохе Фридриха II; а пето, посвећено уметности из првих времена владавине породице Анжу, друга половина XIII века, закључује једну блиставу епоху у уметности Апулије и даје повода ауторки да се осврне на цркву S. Maria del Casale код Бриндизија којој је пре више година посветила монографску студију.

Епоха Фридриха II (1194—1250) краља Сицилије, дукса Апулије и, потом, краља и цара Римског, подједнако важна за немачку и италијанску историју, предмет је проучавања великог броја стручњака. То занимање најбоље илуструје библиографија радова посвећених Фридриху II и последњим Хоенштауфовцима која у времену од 1850. до 1980. бележи више но 1941 наслов[2] међу којима, осим посебних студија, има неколико монографија; затим су ту забележени текстови из каталога велике изложбе „Време Стауфоваца — Историја, уметност, култура" која је 1977. године била приређена у Стутгарту[3] као и прилози саопштени на научном скупу организованом у Риму 1978. под насловом „Фридрих II и уметности XIII века у Италији"[4]. Интерес који италијанска историјска наука показује за период Фридриха II илуструје, осим повремених научних скупова, и радна седмица тзв. Дани Фридриха II (Giornate federiciane) која се сваке треће године одржава у граду Ориа, у Апулији.

За проучавање средњевековне уметности и у тој, јужноиталијанској области, основне смернице је дао, још почетком овог века E. Bertaux.[5]

Пошто је у новембру 1220. добио у Риму царску круну, Фридрих II је преместио седиште своје власти са Сицилије у Апулију, на посед одакле је могао брже и лакше стићи у папски Рим, а и у крајеве северне Италије којима је владао. Сматра се да је избор некадашњег византијског поседа у Апулији цар изабрао за седиште власти због тога што се она ту, раније, није осећала у оној мери у којој је он то желео, али и због тога што је то подручје било веома погодно за лов и доколицу којима је Фридрих II био веома наклоњен. У близини града Фође изградио је тада једну резиденцију, а потом и друге у Апулији па и у читавој држави ницале су разне грађевине, палате, ловачки замкови, кастели, катедрале. Интензивна грађевинска делатност, у привредно снажној држави, коју је Фридрих II својим избором и својом неограниченом владарском моћи усмеравао, мобилисала је велики број архитеката, клесара, писара и управо делима тих уметника Кало-Мариани је посветила пажњу.

Друго поглавље књиге „Деловање монаха цистерцита и Фридрих II" (стр. 65—74) бира као предмет цркву S. Maria di Ripalta sul Fortore. То је до сада мало проучавана грађевина јер је, као и многе друге црквене зграде, претрпела разне измене. Ипак, сачувани су елегантни сводови и архитектонска скулптура у стилу готике. У неким појединостима структуре и украса ове цркве, коју су монаси цистерцити подигли на темељима старије, бенедиктинске, цркве Кало Мариани уочава сличности са замком Castel del Monte па претпоставља да су ови монаси, иначе познати градитељи, почев од 1240. активно учествовали и у изградњи тог познатог ловачког замка Фридриха II.

„Уметност и власт у јужном краљевству" је наслов трећег поглавља (стр. 87—109), које садржи два чланка: Фридрих II и »artes mechanicae« и Време доколице и празновања.

И без хвалоспева потоњих хроничара сачувана дела из времена Фридриха II обелодањују његову заинтересованост не само за антику већ и за природне науке и техничка искуства. Осим тога он је био и страсан колекционар. У збиркама је имао драгоцене рукописе међу којима познавање природе и строги експериментални метод који је и од својих уметника изискивао у најбољој мери показује чувени илуминирани рукопис »De arte venandi cum avibus« који је, између осталог био повод да ауторка дâ у првом делу овог поглавља преглед занимања разних »artefices« које је владар запошљавао.

Од стварања краљевства у XII веку и у Јужној Италији се глорификовање монархије превасходно изражавало подизањем цркава. Грађење катедрала по градовима добило је политички значај али, истовремено, то је било доба када су чланови норманске династије подизали палате и уређивали раскошне вртове са павиљонима и портицима у маварском стилу стварајући тако оквир за разне светковине. Том богатом наслеђу архитектуре за „боравлење у простору" које подразумева не само цркве, кастеле, манастире, вртове већ и шаторе, барке, па и гробне споменике, Фридрих II је додао ловачке резиденције које је градио на изразито лепим местима у природи, јер лов је, као што је већ речено, био једно од царевих страсних

---

[1] Уп. на пример A. Chastel, Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Presses univ. de France, Paris 1959.

[2] C. Willemsen, Bibliografia Federiciana. Fonti e letteratura storica su Federico II e gli ultimi Svevi, Bari 1982.

[3] Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur I—IV, Stuttgart 1977.

[4] Federico II et l'arte del Duecento italiano I—II, Congedo editore, Galatina 1980.

[5] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, I. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou, Ecole française de Rome, Paris 1904, 595—805. Aggiornamento dell' opera di Emile Bertaux, »L'art dans l'Italie méridionale«, I—III, Roma 1978.

занимања. Извори говоре о већем броју таквих ловачких замкова али осим чувеног Castel del Monte они су сачувани још само у градовима Gravina и Lagopesole. Други део поглавља закључује приказ тих монументалних здања у стилу готике, архитектуре која је, између осталог, била пројектована да створи и позорницу за разне свечаности и егзотичну пратњу којом је владар био окружен.

„Фридрих II и уметност XIII века у Апулији" је четврто поглавље књиге и садржи две теме: Цветање скулптуре у доба Хоенштауфена: апулски мајстори, страни мајстори и Градилишта великих катедрала (стр. 113—147).

Протомајстори или мајстори, градитељи краљевих палата, клесари архитектонског орнамента или црквеног намештаја бележили су на делима која су стварали осим имена и своје порекло, па је тако и Симеон Дубровчанин следећи устаљену праксу оставио свој запис у Барлети. Захваљујући таквим натписима и уз помоћ писаних извора, који такође говоре о мајсторима, може се реконструисати порекло уметника које су у јужну Италију привлачиле могућности рада и зараде. Познавање порекла појединих мајстора олакшава разумевање шаренила стилских финеса које поједине целине, углавном скулптуре, показују.

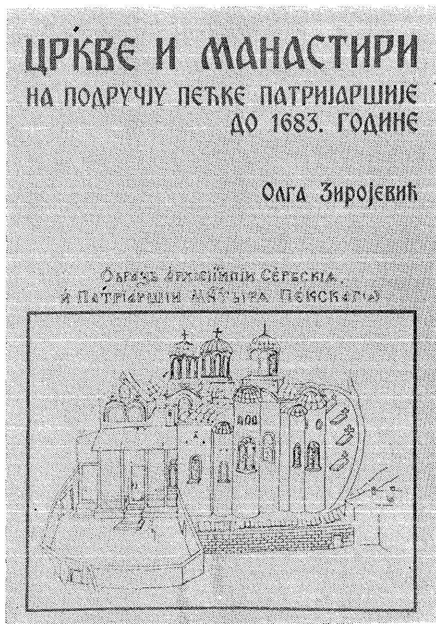
Тема о градитељима се неизбежно провлачи и кроз закључни део четвртог поглавља у коме се сажето говори о неколицини истакнутих уметника, протомајстора, који су оставили своја дела у катедралама у Битонту, Барију, Троји, Руву.

Као што је добро познато, са Апулијом је северна јадранска обала, а преко ње и унутрашњост Балкана, имала сталне уметничке додире. На неке од њих подсећају излагања у првом поглављу ове књиге (стр. 11—61), у коме је иначе реч о делима мајстора из Транија, који су били запослени и ван тога града, па су тако и у Барију оставили своја дела, затим о црквама са ранијег византијског поседа: о чувеном ходочасничком центру S. Maria Maggiore на Monte San Angelo, о катедралама у Фоџи и Термолију. Неколико одабраних примера монашке, бенедиктинске, архитектуре богато су украшене скулптурама које, осим чисто декоративног програма илуструју и разне иконографске теме. Неке су нашле одјек у тимпанима српских средњевековних цркава, а и на цркви Св. Марије на Мљету. То су споменици зреле романике.

Закључно, пето поглавље: „Прво раздобље Анжујаца" (стр. 167—210) посвећено је грађевинским иницијативама Карла Анжујског, савременика и преко краљице Јелене, сродника краља Стефана Уроша I. У њему је назначено неколико цркава из тог доба од којих су неке још увек у стилу романике, док је на другима стил готике преовладао (катедрала у Матери, S. Maria del Casale). На крају ауторка се, опет, задржала на именима и делима скулптора и сликара са почетка друге половине XIII века и, коначно, скренула је пажњу на неколико познатих сликарских и других дела из ризница апулских катедрала.

Читаоцима који се упућују у проучавање уметности XIII века у јужној Италији панорамски приказани споменици у књизи М. С. Кало Мариани пробудиће радозналост да подробније упознају неке од споменика чију је вредност она могла само назначити па ће тако узимање ове књиге у руке постићи свој циљ.

Иванка Николајевић



Олга Зиројевић

Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године

Историјски институт у Београду и ИРО „Народна књига", Београд 1984

308 страна са 14 црно-белих илустрација у тексту и 2 на корицама књиге

Др Олга Зиројевић је позната научној јавности по великом броју студија и чланака из историје српског народа под турском влашћу. Бавила се и издавањем турске грађе. Навешћемо неке радове: *Један век турске владавине у Сланкамену (1521—1621),* Историјски часопис XIV—XV (Београд 1966), 29—54; са И. Еренoм, *Попис области Крушевца, Топлице и Дубочице у време прве владавине Мехмеда II (1444—1446),* Врањски гласник IV (Врање 1968), 377—416; *Шабац и његова нахија од 1600. до 1683. године,* Шабац у прошлости, I, Шабац 1970, 255—282: *Цариградски друм од Београда до Софије (1459—1683),* Зборник Историјског музеја Србије, књ. 7, Београд 1970; *Вучитрнски и призренски санџак у време владавине Сулејмана Величанственог,* Историјски часопис XIX (Београд 1972), 263—275. Најобимније радове представљају две књиге: *Турско војно уређење у Србији (1459—1683),* Историјски институт, књ. 18, Београд 1974, и *Цариградски друм од Београда до Будима у XVI и XVII веку,* Институт за изучавање историје Војводине, Монографије, књ. 14, Нови Сад 1976. У последње време, поред осталог, проучава привредни живот манастира у Србији на основу турских катастарских пописа. С темама из ове области учествује и на научним скуповима.

Својом најновијом књигом Олга Зиројевић је учинила покушај, како истиче у предговору, да на основу објављених радова и необјављених турских пописа пружи што потпунији преглед постојећих и ишчезлих цркава и манастира под јурисдикцијом Пећке патријаршије. За обраду теме одлучила се током проучавања турских катастарских пописа (збирних и опширних), увидевши њихову улогу у осветљавању прошлости хришћанских богомоља. Подстицај за приступање послу, у који је потом уградила своја готово двадесетогодишња архивска истраживања и вишегодишњи рад, нашла је у познатој књизи др Владимира Петковића, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950.

Упозорила је на тешкоће с којима се суочавала у току рада, а на првом месту је било дешифровање имена манастира, цркава и села, написаних старом турском графијом без дијакритичких знакова. Веома је тешко било одредити теренски положај цркава и манастира који су без ближе ознаке побележени у оквиру нахија, или уз насеља што су с временом ишчезла. Упозорила је на то како није увек била сигурна да ли од пописа до пописа прати један или више манастира. У обзир је узимала и могућност да се извесни неидентификовани манастири у новије време воде под другим именом. Оставила је отворено питање да ли су многобројне сеоске цркве и неки манастири сремског санџака били православни или католички, јер се то није могло установити. Приликом описа појединачних манастира и цркава који су обухваћени прегледом у књизи, дато је данашње стање, а проучени су и најважнији догађаји из њихове прошлости у XIX и XX веку. У погледу временског оквира ограничила се на раздобље од појаве првих турских пописа, насталих нешто пре средине XV века, па до 1683. године.

Уводни део књиге садржи два поглавља: „Однос ислама према хришћанским култним грађевинама" и

„Подручје Пећке патријаршије" (15—37, с напоменама на стр. 209—214). У првом поглављу, у одељку о Арабљанима, О. Зиројевић на приступачан начин приближава читаоцу збивања из свакодневне праксе, која сведоче о различитим ставовима исламских власти према црквама и синагогама, почевши од првих калифа па до средине XV века.

У одељку о Турцима Османлијама износи низ примера о поступцима и односима освајача према хришћанским култним грађевинама. У турским изворима појмови црква — манастир нису строго одређени. Па ипак, католички манастири се углавном називају црквама, док су за православне у употреби оба назива, црква и манастир. Истакла је значај фетви које су важиле као правно мишљење и пружале одговоре на разна црквеноправна питања, као што је питање да ли су се могле подизати нове богомоље и под којим условима и каква је била даља судбина хришћанских богомоља које су у почетку биле пoштеђене рушења. Издавање фетви спадало је у надлежност муфтија. Важно место у османској црквеној политици заузимало је питање претварања цркава у џамије. У пракси се то спроводило било њиховим преуређењем или коришћењем грађевинског материјала. У овом одељку поменута је и појединост о црквеним звонима; забрана њихове употребе важила је у целом Османском Царству.

У поглављу „Подручје Пећке патријаршије" (24—37), у засебним одељцима О. Зиројевић говори о претварању цркава у џамије, поправкама и изградњи нових здања, времену трајања градње, ктиторима и дародавцима, заштитницима и чуварима, харању и скрнављењу цркава и манастира. Сматра се да је претварање цркава у џамије био непрекидан процес, до кога је долазило и услед потискивања хришћанског становништва из градских насеља. Нестајање хришћанских богомоља убрзали су и порески намети, повећавани с временом. Позната је чињеница да је у другој половини XVI века, за владавине султана Селима II, дошло до продаје оних цркава и манастира који нису могли да плате тапијску таксу.

Порушене и дотрајале црквене грађевине могле су се, у начелу, оправљати. За мање оправке одобрење се могло добити од највишег органа дотичног подручја, док је за веће оправке поступак био много сложенији; кретао се од прибављања фетве (законске основе за оправку) до одобрења у виду царске заповести — фермана, извршења истог и прегледа обављеног посла. Понекад су дозволе за оправку црквених грађевина издавале месне кадије.

Након обнове Пећке патријаршије 1557. године предузете су веће преправке на многим црквама и манастирима, па и у самом патријаршијском седишту. Нису ретки примери који сведоче да су манастири који су у ранијим турским пописима забележени као пусти сада оживели и у њима се настанило братство. Сем тога, подижу се и нова здања, с тим што је њихова изградња била допуштена само у насељима без муслиманског живља. Међу ктиторима се запажају црквени достојанственици, монаси, хришћани спахије, племенски кнежеви, занатлије, а приложници су често били и остали верници по селима. Главне приходе црква је добијала од домаћег становништва, а извесним манастирима омогућена је годишња помоћ са стране, из Русије и Румуније. Ради заштите од насртаја на монахе и манастирска добра, турске власти су на тражење монаха издавале одговарајуће документе.

У овом поглављу недостаје, а очекивао би се, одељак о унутрашњој организацији и правном положају српске цркве под Турцима. Ово утолико пре што су у књизи О. Зиројевић подаци о црквама и манастирима у ствари изваци из збирних или опширних турских пописних дефтера, у којима се цркве и манастири помињу као порески обвезници, попут осталих. Једини до сада познати турски извор у коме се говори о простору и деловању Пећке патријаршије и њених епархија објавила је др Радмила Тричковић у раду који носи наслов *Српска црква средином XVII века,* Глас САНУ CCCXX, Одељење историјских наука, књ. 2, Београд 1980 (с коментаром, преводом документа, 7 табли факсимила и картом црквене поделе).

Реч је, наиме, о дефтеру Црквене канцеларије који је Р. Тричковић нашла у Архиву Председништва владе у Истанбулу, у Одељењу Kâмил Капеци, где је под општим бројем 2539 заведен као „Митрополије и епископије у Румелији и Анадолији" (Rumeli ve Anadolu'da Metropolitik ve Piskoposluklar). То је, у ствари, регистар свих православних цркава у Османском Царству, дефтер патријаршија са свим њиховим епархијама. Дефтер почиње облашћу Цариградске, а завршава се облашћу Пећке патријаршије. Ова финансијска књига вођена је ради књижења државних доходака и садржи податке од 1640. до 1655. године. Дефтер Црквене канцеларије омогућава потпунији увид у простор који је средином XVII века био под влашћу српског патријарха у Пећи. Из њега се види да је подручје које се од 1557. године налазило у надлежности Пећке патријаршије покривало педесетак епархија, али како је временом дошло до спајања појединих епархија, напослетку их је до 1640. године остало четрдесет четири.

О. Зиројевић наводи дело Р. Тричковић уз другу литературу у вези с просторним границама свог рада, будући да обухватају православне богомоље које су се налазиле у оквиру „познатих и доста прецизно утврђених граница јурисдикције обновљене Пећке патријаршије" (предговор, 10).

Главну материју обрадила је О. Зиројевић под насловом „Преглед цркава и манастира" (39—207, са 3.082 напомене на стр. 215—262). По угледу на књигу В. Петковића, *Преглед црквених споменика,* манастири и цркве су изложени азбучним редом под општепознатим називом или по храмовној посвети. Уколико је посвета непозната, везани су уз место у коме се налазе (село, град, област, нахија).

Књига садржии следеће: речник турских речи (263—264), библиографију необјављених извора (265—267), објављених извора и литературе (269—281), списак илустрација (282), регистар личних имена (283—286), регистар географских имена (287—292) и регистар цркава и манастира на подручју Пећке патријаршије до 1683. године (293—308).

За истраживаче који се баве проучавањем прошлости црквених споменика, књига О. Зиројевић представља својеврстан приручник, чије се објављивање очекивало с нестрпљењем. У овој књизи су први пут заједно обрађени подаци о црквама и манастирима из објављене и необјављене турске грађе XV, XVI и прве четвртине XVII века. У оквиру списка необјављених извора (265—267), О. Зиројевић је навела у којим су архивима Турске, Аустрије и Југославије похрањени турски пописни дефтери и други документи из којих је прикупила податке за свој рад. Назначила је и у којим се установама у нашој земљи налазе копије неких пописа (Оријентални институт и Архив БАНУ у Сарајеву и Архив Македоније у Скопљу).

Подаци из турских пописа помажу да се осветли време из кога иначе нема вести такве природе. Они доприносе попуњавању празнина у историји цркава и манастира и пружају увид у постојање и оних богомоља о којима се мало зна, или су сасвим непознате.

Озбиљност подухвата и обим посла који је предузела О. Зиројевић могу се сагледати тек пошто се у књизи, у прегледу цркава и манастира (39—207), крене редом од податка до податка. Грађа којом се користила, разноврсна по саставу и обиму, сакупљена је из турских извора — катастарских пописа насталих у XV, XVI и првој четвртини XVII века, и из познате домаће литературе. Излагање података који представљају сажети текст о свакој цркви или манастиру, поготову оних који чине спрегу између извора и литературе, не тече по јединственом, унапред утврђеном систему, а то умањује њихову прегледност. Редослед у излагању података мења се од манастира до манастира, тако да негде иде од извора и идентификације ка литератури, а негде обрнутим путем. Природно би било да су прво изложени подаци из турских пописа — јер су они новина у науци, па онда остали подаци из литературе (уколико је црквени споменик идентификован), с освртом на његово данашње стање. Књига као што је ова, с обзиром на њен значај и трајност, требала би да буде прегледна у том смислу да се подаци о сваком црквеном споменику лако могу наћи.

На први поглед се стиче утисак да цркве и манастири у поменутом прегледу представљају јединице чијим се збрајањем може добити укупно бројно стање свих који су у њему заступљени. Али то није тако. Кад је реч о подацима из турских пописа, примећује се, с једне стране, да се један те исти црквени споменик помиње у прегледу у два и више наврата (иако привидно делује као засебна јединица), а с друге стране, у оквиру описа понеких манастира дају се подаци и за неки други манастир или за више њих заједно, обично ако им се подудара храмовна посвета. Другим речима, поједини манастири заузимају у прегледу више од једног места, док га неки ни немају.. Несугласице које из тога проистичу наслућују се тек при коришћењу података за даља проучавања: за израду картица и спискова цркава и манастира по областима (нахијама, санџацима), у којима су пописивани током времена.

Статистичка анализа за све цркве и манастире обрађене на основу турских пописа показује да они у прегледу заузимају 846 места. У овај број спадају и цркве наведене по сремском дефтеру из 1566/67. године у вези с тапијском таксом на земљиште цркве („продаја цркава и манастира"). Њих има око 180. Остало је отворено питање да ли су неке цркве и манастири са подручја сремског санџака били католички.

Пожељно би било да су у прегледу обележени на неки начин сви црквени споменици који су обрађени на основу турских извора, како би се корисницима књиге на њих скренула пажња.

Цркве и манастири који су у прегледу заступљени на основу литературе коју је одабрала О. Зиројевић, прелазе бројку од 600, с тим што су многи поменути само поименично. Често су заједно дати споменици из истог насеља, без обзира на храмовну посвету (Бар, Велика Хоча и др.).. У овај број спадају и они за које О. Зиројевић претпоставља да би се могли довести у везу с манастирима које је обрадила на основу турских пописа, дакле засебно. Према томе, о њима се говори на два места. Није јасно због чега су у преглед укључени и неки црквени споменици настали у XVIII веку, јер излазе из хронолошког оквира, а исто тако и они за које се не зна да ли су подигнути пре или после 1683. године.

И поред огромног напора који је О. Зиројевић уложила како би рад привела крају, у опису извесног броја цркава и манастира има података који изискују преиспитивање. То се на првом месту односи на препознавање цркава и манастира помињаних у турским пописима, што је, несумњиво, био тегобан и дуготрајан посао с мноштвом питања на која се није увек могао наћи прави одговор. Тешко је било установити за које се цркве и манастире, било да су очувани или у рушевинама, могу везати подаци из турских пописа. С обзиром на велики број црквених споменика на широком географском подручју, разумљиво је што О. Зиројевић овај посао није окончала. Грађа којом је располагала по свој прилици није била довољно прегледна и јасна за поуздана закључивања, па многе недоумице није ни могла отклонити. С обзиром на то што је изложена материја веома осетљива, јер представља саставни део историје цркава и манастира обухваћених прегледом у књизи, сваки погрешно припојен податак утиче на удаљавање од стварности. Предочићемо неке примере који указују на потребу за даљим истраживањем, разрадом и допуном изнетих података.

О. Зиројевић је уз манастир Горњак (84—85) припојила податке о неком манастиру Св. Николе, који се у турским пописима јавља почев од 1467. године. Подаци о манастиру су уследили након описа црквице Св. Николе која се налази у склопу Горњака, испод пећине са североисточне стране манастирске цркве. То што је манастир овде поменут, делује као пропуст настао приликом слагања текста у штампарији, али из увода књиге (26) сазнаје се шта је посреди. Ту је речено да су манастири Горњак и Ресава „служили, одмах по освајању, као турски утврђени градови. У Горњаку је чак било и седиште турске управне власти, а први браничевски субаша, Али-бег Михал-оглу, претворио је унутар манастирског комплекса, у свој лични конак, тешко приступачну црквицу Св. Николе... Горњак ће, међутим, у каснијем времену, пошто се турска власт учврстила на овом подручју, бити враћен калуђерима". Из ових навода јасно проистиче да је црквица Св. Николе поистовећена с манастиром Св. Николе (то је повукло за собом и претпоставку о седишту турске власти у Горњаку). Из литературе на коју се позива О. Зиројевић види се да своју претпоставку заснива на белешци из пописа смедеревског санџака број 16 из 1476/77. године. Ту се помиње манастир Св. Николе у Ждрелу с црквом на узвишењу, где се настанио Али-бег, и то је постала кућа санџак-бегова.

Данас кад, благодарећи напору мр Момчила Стојаковића, располажемо књигом *Braničevski tefter. Poimenični popis pokrajine Braničevo iz 1467. godine*, Zbornik za istočnjačku istorijsku i književnu građu, Istorijski institut, knjiga 3, Beograd 1987 (с факсимилима), долазимо до друкчијег сазнања. У читлуку поменутог Али-бега (стр. 88—93), чије се границе изричито наводе, налазе се четири манастира: Духовник (88), Св. Никола, Равање и Св. Степан (93). На основу ових података и с ослонцем на топографске карте, најпре се може претпоставити да је манастир Св. Николе, поменут у наведеном турском извору, она целина која по традицији носи име Митрополија. Рушевине Митрополије леже под планином Вуканом недалеко од града Ждрела, на десној обали Млаве, у једној ували изнад пута кроз Горњачку клисуру, северозападно од манастира Горњака. У науци се сматра да је овде било неко време седиште браничевске епископије, односно митрополије, која је према српским летописима била посвећена св. Николи. Манастир Св. Николе поменут је у књизи О. Зиројевић још на једном месту, али само по попису из 1467. године (152).

Између података у *Braničevskom tefteru* и оних у књизи О. Зиројевић о манастирима Раваници (172) и Ресави (176) има извесних неслагања.

Велике тешкоће око повезивања података имала је О. Зиројевић у случајевима кад се у једној нахији током XVI века помињу манастири исте храмовне посвете. Може се издвојити следећи пример. Манастири посвећени Ваведењу појављују се у нахији Бован крушевачког санџака на шест места (на стр. 70, 73, 75). Пописи иду од 1516. до 1584. године, с тим што су у сваком од њих забележена по два манастира Ваведења, али у различитим селима (четири села су назначења, а два нису). Кад се разврстају подаци о овим манастирима, стиче се утисак да су у питању само два манастира посвећена Ваведењу, а не више њих. Њихов теренски положај треба накнадно утврдити.

Понегде се у књизи заједно наводе два манастира из једне нахије којима се подудара храмовна слава. На пример: у нахији Куршумлији, у попису из 1516. године, помиње се један манастир Св. Ђорђа, а 1530/31. два манастира. Дају се заједно уз објашњење да је један од њих вероватно истоветан са оним из 1516. године (101). Међутим, у књизи постоји и трећи манастир Св. Ђорђа у овој нахији, поменут такође у попису из 1530/31. године (102). Ови оскудни подаци без ближе географске одреднице, тешко да могу помоћи при идентификацији наведених манастира. Слична је појава и код неких манастира који се помињу на планини Чичавици код Вучитрна. У књизи су заједно обрађена по два манастира посвећена Богородици (64) и св. Спасу (187). За разлику од ових примера, два манастира Св. Ђорђа, који се такође налазе на овој планини, обрађени су сваки посебно (102).

Уз манастир Дечане припојено је девет манастира поменутих у турском попису из 1570/71. године с назнаком броја калуђера у сваком од њих. Нејасно је у каквом односу стоје ови манастири према Дечанима и где су се налазили; села из околине нису назначена за све њих (90). Слично је и с манастиром Св. Јована у Оращју код Варварина (нахија Загрлата). Ту се каже како се у Оращју помиње пет манастира према попису из 1516. године (157), али се не даје ближе објашњење о њима.

Постоје манастири обрађени у књизи на два места; учињено је то једанпут на основу турских пописа, уз покушај да се идентификују, а други пут само на основу литературе. Следе неки примери: Богоро-

дичин манастир у крушевачкој нахији (65) повезује се са Наупаром код Крушевца (138), а манастир Св. Прокопија у прокупачкој нахији (170) са црквом Св. Прокопија у Прокупљу (171).

У случајевима кад је О. Зиројевић имала више основа за препознавање неког манастира поменутог у турском извору, скупила је податке из извора и литературе на једном месту. На пример: манастир Ваведења код Добршева у ресавској нахији довела је у везу с Миљковим манастиром, званим и Буковица, у махали Добршево села Гложана (71). На то упозорава на два места (69, 134).

У погледу манастира у нахији Бован, не може се прихватити покушај да се, рецимо, манастир Св. Димитрија (93) доведе у везу с рушевинама на Озрену и местима око Сокобање, јер је овај крај у време из којег потичу турски пописи (XVI век) припадао нахији Бања (видински санџак) и видинској митрополији, која, како се сматра, није била подређена Пећкој патријаршији. Из истог разлога ни манастир Св. Петке код села Бучја у бованској нахији (163) не треба везивати за Бучје у Тимоку, јер је нахија Тимок такође била у саставу видинског санџака. Са тла овог санџака укључени су у преглед цркава и манастира и они којима ту није место, а то су: црква Јошаница код Сокобање (115), манастир Св. Николе, Грбовце у сврљишкој нахији (142) и црква Св. Петра у Грлишту (160), заправо, некадашњи манастир код Зајечара у црноречкој нахији.

Манастир Св. Николе Шишевског у Ниру, изнад реке Треске код Скопља, обрађен је у два маха (148, 206), јер није уочено да се подаци из литературе односе на исти споменик.

С ослонцем на *Преглед* В. Петковића, у књизи су извесни манастири наведени као световне цркве, иако је у њима у међувремену обновљен монашки живот. То су, на пример: манастири Пустиња (72) и Ћелије (197—198), у околини Ваљева, Грабовац, код Обреновца (142), Нимник у Стигу (154), североисточно од Пожаревца, Рукомија (179), северно од Пожаревца.

Што се тиче регистра географских имена (287—292) примећује се да њиме нису обухваћени сви топоними који се јављају при опису цркава и манастира. Веома би корисно било да регистар садржи називе санџака, нахије, кадилука из којих су црпени подаци за цркве и манастире, с назнаком страница на којима се помињу у књизи. То би помогло истраживачима, који већином не располажу другим подацима из турских извора сем ових у књизи О. Зиројевић, да стекну увид у све црквене споменике који су током времена пописивани на дотичном подручју.

Полазећи од чињенице да многе цркве и манастири, поменути у турским пописима, нису препознати — а то подразумева даља теренска и друга истраживања, кориснији би било, по нашем мишљењу, да се О. Зиројевић определила само за обраду турских извора, радећи санџак по санџак с нахијама. Потпунији подаци, поготову они на основу којих би се могли пратити манастири од пописа до пописа (као што су тимари, околна села и слично), помогли би истраживачима да лакше уђу у траг непрепознатим црквама и манастирима. Груписање црквених споменика по санџацима и нахијама имало би ту предност што би се добила представа о распрострањености и густини споменика на појединим подручјима, а то је за даљи рад неопходно. Таква врста приручника недостаје у науци.

*

Олги Зиројевић ваља одати признање што је својом књигом обавила, добрим делом, пионирски посао. Пружила нам је користан приручник, који и поред извесних недоречености и недостатака, представља ослонац у истраживању и проучавању историје цркава и манастира на подручју Пећке патријаршије под турском влашћу.

Бранка Кнежевић



Marius Porumb

Pictura românescă din Transilvania I (sec. XIV——XVII)
Die rumänische Malerei in Siebenbürgen I (14—17 *Jahrhundert)*

Editura Dacia, Cluj-Napoca 1981
161 стр., 85 црно-белих и
32 фотографије у боји

Мариус Порумб припада поколењу млађих румунских историчара уметности. У средишту његових интересовања су проблеми средњовековне уметности у Румунији и уметности стваране у духу средњовековне традиције, а посебно уметност на подручју Трансилваније. Аутор је објавио више студија о уметности ове области међу којима су и две књиге: »Bisericile din Feleac şi Vad. Două ctitorii Moldoveneşti din Transilvania«, Ed. Meridiane, Bucureşti 1968« и »Icone din Maramureş« — Ikonen aus der Maramureş, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1975. Књигом „Румунско сликарство у Трансилванији", коју овде представљамо, М. Порумб је дао свој прилог познавању уметности ове области која је и до сада проучавана.

Посебан географски положај Трансилваније као и историјске околности условили су преплитање разнородних културних струјања и стварање уметничких дела која обележавају различите националне и религиозне средине. Уметност православног становништва ове области стоји на раскршћу између византијског и западног културног утицаја.

Због занимљивих уметничких прилика и појава више аутора је већ писало о уметности Саса или Мађара у Трансилванији, а већи број студија посвећен је и уметности православних житеља ове области. Поред општих прегледа историје уметности у Румунији у којима је заступљена и уметност у Трансилванији треба поменути и посебне студије о уметности овог подручја као што су: I. D. Ştefănescu, La Peinture religieuse en Valachie et Transilvanie, Paris 1932; S. Meteş, Mănăstirile româneşti din Transilvania şi Ungria, Sibiu 1936; више студија Coriolan-а Petranu међу којима је и »L'art roumain de Transilvanie, Bucarest 1938« и новије студије Vasile Dragut-а међу којима је и »Pictura murala din Transilvania«, Bucureşti 1970. Књига Мариуса Порумба наставак је истраживања уметности овог подручја.

Књига је написана на 95 страница на румунском језику, има XVII цртежа планова цркава и иконостаса и 117 фотографија црно-белих и у колору, као и једну географску карту. Нешто скраћена верзија истог текста штампана је на немачком језику у истој књизи од 96 до 161 странице. Списак скраћеница (162—163 стр.), основна библиографија (164—168 стр.), индекс локалитета (169—171 стр.) и списак илустрација (172—178 стр.) чине научни апарат.

Порумб се определио за хронолошко излагање и целокупну материју је поделио у пет целина.

Прво поглавље носи наслов *„Уметност и уметници пре 1400 године"*. Како аутор наводи, постоје извори који указују на постојање румунских задужбина још у XII веку, као црква у Дабици (Dăbîca) или ма-

настир Ходош (Hodoș) код Арада који је постојао већ 1177. године. Већ почетком XIII века призната је аутономија румунским земљама организованим у војводства која су и даље била под врховном влашћу угарских краљева. Почетком XIV века настаје независна држава Влашка што је веома утицало на културу и уметност Трансилваније. И даље у следећим столећима ће уметност Влашке и Молдавије увелико утицати на стваралаштво у Трансилванији. У XIV веку ничу у Трансилванији многобројне камене и дрвене цркве с фреско-сликарством које Порумб обрађује у овом поглављу књиге.

Другом поглављу своје књиге Порумб је дао наслов: *„Сликарство кнежевских задужбина"*. Значајна уметничка дела Трансилваније, настала крајем XIV и у XV веку, последица су политичког и војног успона румунских кнежева и војвода. У борби против Турака истицали су се и многи Румуни из Трансилваније, нарочито у време Јанка Хуњадија, па су за нарочите заслуге добијали привилегије и имања на којима су градили своје задужбине. Такав успех на пример имала је породица Киндеа (Cîndea) из Риу де Мори (Rîu de Mori), нарочито значајна почетком XV века, а чија је кнежевина у области Ареш (Areș) постојала и почетком XVI века; таква је била и породица Драгош (Dragoș) из Марамуреша, па и друге. Осим тога ницале су у Трансилванији у XV веку и многе задужбине ситних племића као и ситних сеоских занатлија. Пред турском опасношћу, у првој половини XV века, ублажен је притисак на православне у Угарском краљевству, што је олакшало грађење нових и исликавање старих цркава у Трансилванији. Током XV и XVI века у Трансилванију, а највише у православну област Хунедоара долазили су сликари и градитељи из добро организованих манастира Влашке. Аутор износи мишљење да је у Трансилванији боравио и сам поп Никодим као и монаси из његовог братства (почетком XV века) иако други аутори у последње време оспоравају његову делатност у овој области.

После смрти Јанка Хуњадија преобраћени су у католичанство најзначајнији кнежеви и војводе, а православна уметност у Трансилванији је изгубила дотадашње мецене. У исто време у румунским земљама источно од Карпата издигле су се на престо велике војводе, значајни ктитори. Најомиљенији међу њима био је Стефан III Велики, праунук марамурешког војводе Богдана, који је играо значајну улогу и у култури и уметности Трансилваније. Уметност у Трансилванији из периода Стефанове владавине (1457—1504) приказана је у трећем поглављу књиге Мариуса Порумба, које носи наслов: *„Румунска уметност у Трансилванији у време Стефана Великог"*. Опасност од Турака зближила је румунске земље са Угарском, нарочито у време Матије Корвина када је Стефан Велики добио многа имања у Трансилванији, а политика пријатељства наставила се и касније. Велики утицај Стефана Великог и молдавске репрезентативне уметности која је у ово време цветала осећа се у Трансилванији нарочито у последњој четвртини XV века, када се Стефан Велики показао овде и као велики ктитор.

Уметности XVI века у Трансилванији Порумб је посветио четврто поглавље своје књиге којем је дао наслов: *„XVI век. Византијске координате у светлу ренесансе"*. И поред различитих спољних и унутрашњих потешкоћа на почетку XVI века (устанак Ђуре Дежа, упади Турака и стварање пашалука) привредне, политичке и културне везе са Влашком и Молдавијом се настављају и достижу врхунац у првом уједињењу румунских земаља 1600. године. Аутор показује како су се почетком XVI века градиле најчешће скромне грађевине од дрвета које су подизали житељи румунских села али се помоћ владара из Молдавије и Влашке настављала. Развој културе и уметности у Молдавији значајно је утицао на развој сликарства у Трансилванији у првој половини XVI века. Владавина Михајла Смелог, првог ујединитеља румунских земаља оставила је широк траг у култури и уметности Трансилваније која је од 1595. године под Влашком митрополијом што је омогућило и јаче културно-уметничке везе између ових области. И сам Михајло Смели био је ктитор неких цркава у Трансилванији.

У последњем, петом поглављу књиге: *„XVII век, традиција, преображај, обнављање"*, Порумб показује како уметност стоји у Трансилванији на раскршћу старе традиције и новина које су водиле ка процвату румунске уметности крајем XVII века и у првим годинама XVIII века у време кнеза Константина Бранковеануа. Аутор изучава и обраћање Румуна у калвинистичку веру што се осећа и у уметности нарочито у средњој и јужној Трансилванији.

М. Порумб у овој књизи даје исцрпан преглед православне уметности у Трансилванији у светлу новијих истраживања, при чему посебну пажњу поклања сликарству споменика овог подручја, како и сам наслов књиге казује. Аутор је детаљно описао све очуване споменике православног сликарства у Трансилванији и извршио стилску анализу, да би правилније датовао и сврстао споменике у одређену целину. Већа пажња у свим поглављима ове књиге посвећена је зидном сликарству. У црквама са сликарством из различитих периода тачно је раздвојио све слојеве живописа. Све очуване ктиторске композиције су детаљно описане и исцрпно су извлачени закључци за правилно датовање споменика.

Поред монументалног сликарства посебну пажњу поклонио је Порумб и сликарству икона. Најстарије познате иконе у Трансилванији потичу из времена владавине Стефана Великог. У IV поглављу, на пример, Порумб расправља између осталих и о икони Богородице са Христом, вероватно делу Андрије Рица, које је неким путевима доспело у цркву Св. Николе у Брашову.

Минијатурном сликарству и изради рукописа који су писани на словенском језику посвећена је такође дужна пажња. У близини кнежевских задужбина, у манастирима и епископским резиденцијама Трансилваније деловали су мали писарски центри. За ове кругове везује се на пример поп Симеон потписан у рукопису из 1450. године који се сада чува у Архиву САНУ у Београду. Минијатурно сликарство у рукописима нарочито је цветало, наглашава аутор, у време Стефана Великог када су из Молдавије различитим путевима доспевали у Трансилванију и многи рукописи. У XVI веку осећа се јача потреба за изражавањем на румунском језику и тада настају и прве књиге на румунском.

У Порумбовој књизи ћемо наћи доста података и о делатности многих по имену познатих и непознатих сликара и уметника из Трансилваније. Поред уметника чије порекло Порумб везује за Трансилванију већи број уметника долазио је и из Молдавије и Влашке. Делатност неких од уметника Порумб је прецизније реконструисао.

Улога словенског становништва које је у неким деловима ове области морало бити бројно и заслужно у подизању и исликавању цркава, није посебно истицана, као ни делатност уметника који су долазили из балканских земаља. Врло често су, разумљиво је, истицани румунски мајстори образовани на традицији византијске уметности. Аутор се највише бавио односима Трансилваније са Молдавијом и Влашком.

Чести су ипак нагли закључци о пореклу сликара, као онај на пример да је фреске у цркви Св. Марије у селу Орлеа (Sintamarie Orlea) у области Хунедоара из 1311. године радио неки анонимни српско-далматински мајстор; још чешћа запажања да су неке фреске и иконе радили Румуни пореклом из Трансилваније, најчешће нису доказима поткрепљена. Мали број илустрација иначе важних у публикацијама уметничких споменика онемогућава даље и боље увођење ових споменика у шири круг остварења балканске уметности византијске и поствизантијске епохе.

Најважнији задаци које је аутор себи поставио у овој књизи (опис, стилска анализа, тачније датовање и сврставање споменика Трансилваније у одређен стваралачки круг) у целини су ипак успешно савладани, па се ова књига може препоручити као један од најкомплетнијих прегледа на сликарство на подручју Трансилваније.

Јадранка Проловић

Zographe

Revue d'art médiévale
No 18, 1987

Éditeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

Articles

Témoignages

Livres

*Ова свеска штампана је средствима
Републичке заједнице науке СР Србије
и Института за историју уметности*

Превод на француски: *Паскал Донжон*

Превод на енглески: *Ђорђе Ивачковић*

Опрема: *Јанко Магловски*

Технички уредник: *Јанко Магловски*

Коректор: *Даница Димитријевић*

Класификатор: *Весна Тодоровић*

Штампа: ГРО „Култура“,
ООУР „Радиша Тимотић“
Београд, Обилићев венац 5



YU ISSN 0350-1361

UDK: 7(091)"04-17"